UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01624075 6

LIBRAIRIE E. DROZ
LIVRES D'ÉRUDITION
HISTOIRE LITTÉRAIRE
& PHILOLOGIE
25, RUE DE TOURNON, PARIS

LF.H
J266e

LA CRITIQUE

L'ESPRIT DES LIVRES

PAR

EDMOND JALOUX

(PREMIÈRE SÉRIE)

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6e

Tous droits réservés

6e édition

Il a été tiré de cet ouvrage :

30 exemplaires sur papier pur fil des papeteries Lafuma à Voiron, numérotés de 1 à 30.

L'ESPRIT DES LIVRES

★

DU MÊME AUTEUR

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

ROMANS

Les Sangsues.
L'École des Mariages.
Le Reste est silence...
Les Amours perdues.
Les Profondeurs de la mer.
L'Esprit des Livres (Collection *La Critique.*)

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS :

L'Agonie de l'amour. *(Épuisé.)*
Le Jeune Homme au masque. *(Épuisé.)*
Le Démon de la vie. *(Épuisé.)*
L'Éventail de crêpe. *(Épuisé.)*
L'Incertaine.
Fumées dans la campagne.
Au-dessus de la ville.
La Fin d'un beau jour.
L'Escalier d'or.

NOUVELLES ET POÈMES EN PROSE :

Le Boudoir de Proserpine. — Les Femmes et la Vie. — Vous qui faites l'endormie... — Les Barricades mystérieuses. — Protée. — L'Ennemi des femmes. — L'Amour de Cécile Fougères.

PROCHAINEMENT :

La Grande Tribulation, roman.
Les Épaves, roman.

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1923.

.H
6 6

EDMOND JALOUX

L'ESPRIT DES LIVRES

★

351599
11. 6. 38.

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6e

Tous droits réservés

PQ
282
J3
1923
E 1

Copyright 1923 by Plon-Nourrit et Cie.

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

A MON AMI

CHARLES DU BOS

PRÉFACE

Avant de publier quelques réflexions sur le mouvement littéraire, je voudrais que l'on me permît de m'expliquer, une fois pour toutes, sur le rôle du critique et sur les difficultés qu'il y a à le remplir dignement.

Voici quelques années à peine, la critique était extrêmement négligée dans les journaux, et lorsque le plus mince vaudeville, la plus désolante revue occupaient leurs colonnes, il ne se trouvait personne pour signaler l'apparition d'une œuvre nouvelle d'un Bergson, d'un Élémir Bourges, d'un Henri Fabre, d'un Henri Brémond. Il n'en est plus de même aujourd'hui, et c'est déjà un grand pas de fait. Nos quotidiens, nos périodiques ont presque tous leurs critiques attitrés; il en est de premier ordre; beaucoup sont intelligents. Le résultat ne s'est pas fait attendre; de tout jeunes écrivains, de la plus récente génération, ont été connus en deux ans, alors que leurs aînés mettaient quelquefois quinze années à sortir de l'ombre.

Ces critiques font un premier travail, qui

quel est celui des vivants qui dépassera considérablement les autres.

Aussi, la plupart des courriéristes littéraires s'en tirent-ils en racontant vaguement ce qui se passe dans un roman, et en ajoutant de-ci, de-là : « Il y a une faute de français à la page 90 », ou « Il manque une virgule plus loin ». Rares sont ceux qui prennent la peine de juger un écrivain dans son ensemble, de tracer de lui un portrait, de faire une synthèse de ses travaux. Il y en a pourtant quelques-uns; vous les connaissez, et nous aurons d'ailleurs à étudier leur méthode quand paraîtront leurs réunions d'articles.

J'ai souvent pensé qu'un lettré qui vivrait à Smolensk ou à Valparaiso, et qui lirait tous les ouvrages dès leur apparition, se tromperait très peu. L'éloignement ferait de lui déjà un délégué de la postérité. Les jeunes gens qui dévorent en province, avec l'enthousiasme de la vingtième année, les bouquins nouveaux, y voient quelquefois assez clair. A cet âge-là, les hommes de ma génération ont deviné, et dès leurs premières œuvres, l'importance d'un Barrès, d'un Régnier, d'un Gide, d'un Claudel, bien avant les critiques officiels.

Mais à Paris, la vie est rapide; on court, on se bouscule, des souffles passent, venus on ne sait d'où; un printemps, tel auteur est un grand homme; le printemps suivant, il ne compte plus. Il n'y a rien de plus instable, de

plus nerveux, que le petit monde des écrivains et de ceux qui les entourent. Combien de modes, d'engouements, avons-nous déjà vu passer? Combien de générations sont-elles venues, prêtes à tout bouleverser, à apporter une formule entièrement nouvelle, à ressusciter la littérature, mourante à leurs yeux? La génération passe; deux ou trois hommes restent, qui, avec le temps, vont se mêler au groupe des écrivains vieillissants, arrivés, qui sont le témoignage des générations disparues. Et tous paraissent également décrépits aux nouveaux arrivants, qui ont leur fusée à faire partir, vite, bien vite, avant que leurs cadets ne leur crient : « Allez-vous-en! C'est notre tour! » Au milieu de cette fièvre, comment protéger son jugement?

* * *

Jules Lemaître s'en était tiré en inventant la critique impressionniste. Il se moquait des règles, des lois, des divisions d'écoles. Il suivait son bon plaisir, il trouvait plus amusants Meilhac et Halévy qu'Eschyle et Sophocle et il l'avouait. Comme il avait du bon sens et beaucoup d'esprit, tout allait bien, mais il disait souvent des bêtises. (Hélas! qui donc est parfait? Notre admirable et cher Anatole France, que nous vénérons, n'a-t-il pas écrit, dans le tome second de sa Vie littéraire : « *En écrivant* Conscience, *l'auteur des* Victimes d'amour *et de*

Zyte, *Hector Malot, a très intelligemment approprié à notre milieu et à notre culture le drame que Dostoïevsky conçut et exécuta avec l'atrocité ingénue d'une âme slave, quand il écrivit cette œuvre d'épouvante*, Crime et Châtiment? »)

Mais une telle critique est bien désordonnée; elle supprime toutes les hiérarchies, toutes les valeurs. Si un certain amusement facile est le but de la lecture, un roman de Willy est supérieur à Volupté *ou au* Rouge et le Noir. *Je crois donc qu'il est prudent de ne pas se placer à ce point de vue, d'ailleurs extrêmement variable. Mais, si l'on retourne à la critique dogmatique, quel danger! Pourquoi ne pas retomber tout de suite dans les étroites classifications du dix-septième et du dix-huitième siècles, qui proscrivaient certains genres comme insuffisamment nobles, et mettaient au plus haut degré de la littérature l'éloquence de la chaire, laquelle ne compte plus beaucoup aujourd'hui dans nos préoccupations?*

Il est donc nécessaire de se garer d'un excès comme de l'autre; il serait même sage de demander à un écrivain ce qu'il a voulu faire, et non de lui reprocher systématiquement de l'avoir fait. Mais qui donc est sage? Nous sommes tous un peu comme des gens qui diraient à une femme blonde : « Vous me plairiez beaucoup si vous étiez brune! — Mais je suis blonde! — Tant pis! Il faut être brune! »

*
* *

Il me semble que j'ai surtout parlé des erreurs des critiques. C'est peu engageant pour les lecteurs qui auraient eu le dessein de me suivre. J'ai l'air de m'excuser à l'avance de celles que je commettrai. Je m'efforcerai pourtant de tenir compte des hiérarchies et de juger, moins avec mes nerfs, que d'après les règles que nous ont léguées nos maîtres. Sans tomber dans le dogmatisme que je réprouvais plus haut, je crois que tant de chefs-d'œuvre, qui nous ont précédés dans ce monde voué à l'incertitude, nous ont donné cependant un enseignement qu'il faut savoir entendre. Et puisque nous aurons surtout ici, à parler de romans (et en tenant compte des multiples variétés d'un genre aussi magnifiquement souple), j'imagine que de Fielding à Meredith, de Mme de La Fayette à Maupassant, de Gogol à Bounine, nous avons assez de beaux exemples pour posséder certaines vérités d'ordre technique...

Chut! j'ai dit un mot de trop. En critique, il ne faut jamais parler de vérité. Disons seulement que nous avons le droit de savoir où vont nos préférences, et si elles s'appuient ou non sur la raison et sur une étude patiente et modeste des grands écrivains. Et puis, quand nous aurons le goût de juger ex cathedra *et de*

régenter chacun, rappelons-nous que tous les contemporains de Racine ont préféré à la sienne la Phèdre *de Pradon, comme récemment, Mme Bartet, à sa* Bérénice, *celle de M. Albert du Bois!*

L'ESPRIT DES LIVRES

NOTE SUR « TARTUFFE »

La nouvelle interprétation que Lucien Guitry vient de donner de *Tartuffe* m'a engagé à le relire. Je ne prétends apprendre à personne en quoi consiste la comédie de Molière, et je ne sais si elle est ou non son chef-d'œuvre, plutôt que *le Misanthrope* ou l'extraordinaire *Don Juan*. Mais enfin, — et justement à cause de la gloire et de l'énormité de son personnage principal, — cette pièce a suscité un nombre incroyable de commentateurs. C'est donc qu'elle n'est pas aussi parfaitement limpide qu'elle le paraît au premier abord, et c'est pourquoi on nous excusera d'épiloguer sur elle à notre tour et d'ajouter quelques réflexions personnelles à ce grand amas de compilations.

On sait que la première représentation de *Tartuffe* n'alla pas sans mille difficultés. Il régnait alors un fort parti de dévots à la cour

de Louis XIV, et ce parti était puissant. Le bruit que l'on faisait autour de cette satire l'irritait. Le soir de la « première », comme nous dirions aujourd'hui, la pièce fut interdite par M. de Lamoignon, l'ami de Boileau, qui était alors premier président. On ne put la jouer qu'un an après, et sur la volonté expresse du roi.

On raconte que, pendant que l'on interdisait cet ouvrage, on permit la représentation, sur le Théâtre-Italien, de *Scaramouche ermite*, pièce très ennuyeuse si elle n'eût été licencieuse, et où l'on voyait un moine se livrer à toutes sortes de vices en s'écriant : *Questo è per mortificare la carne!* En sortant d'une de ces représentations, le grand Condé ne put s'empêcher de dire à ses familiers : « Je suis fort surpris qu'on ait tant crié après le *Tartuffe*, alors qu'on laisse jouer sans difficultés des pièces aussi graveleuses. » — « Oh ! Monseigneur, lui fut-il répondu, c'est bien différent : dans *Scaramouche*, les comédiens ne se moquent que de Dieu et des saints, tandis que dans *Tartuffe*, ils attaquent les dévots. »

Il est bien évident que Molière a eu l'intention de faire une satire des faux dévots, et il a pris soin de nous indiquer qu'il n'entendait nullement les confondre avec les vrais. Il a poussé si loin la précaution qu'il a mis dans la bouche de Cléante ce qu'il entendait par là :

De tous vos façonniers on n'est point des esclaves.
Il est de faux dévots ainsi que de faux braves :
Et, comme on ne voit pas qu'où l'honneur les [conduit
Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de [bruit,
Les bons et vrais dévots, qu'on doit suivre à la [trace,
Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.
Eh ! quoi ! vous ne ferez nulle distinction
Entre l'hypocrisie et la dévotion?
Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même honneur au masque qu'au visage ;
Égaler l'artifice à la sincérité,
Confondre l'apparence avec la vérité,
Estimer le fantôme autant que la personne
Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne !

Mais on peut croire néanmoins que Molière n'a pris tant de précautions que pour protéger sa pièce contre la cabale des gens de cour et qu'au fond, il n'était pas fâché que quelques-unes des flèches qu'il décochait aux faux dévots atteignissent en même temps les vrais. Car il n'est pas suspect d'avoir jamais aimé ceux-ci. Son esprit frondeur, sa nature un peu brutale, emportée, très franche, telle enfin qu'elle nous apparaît à travers ses personnages de prédilection, ne pouvaient que le rendre fort hostile aux gens trop religieux qui abondaient à la cour du roi et que *Tartuffe* n'a pas guéris, car on se rappelle dans

quelle dévotion étroite Louis XIV et Mme de Maintenon passèrent les dernières années du règne. On reproche d'ailleurs à Molière l'ambiguïté de sa pensée, et l'on n'a pas tort. Bourdaloue, là-dessus, est fort explicite :

> Comme la vraie et la fausse dévotion, écrit-il, ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes, comme les dehors de l'une et de l'autre sont presque tous semblables, il est non seulement aisé, mais d'une suite presque nécessaire, que la même raillerie qui attaque l'une intéresse l'autre, et que les traits dont on peint celle-ci défigurent celle-là, et voilà ce qui est arrivé lorsque des esprits profanes ont entrepris de censurer l'hypocrisie en faisant concevoir d'injustes soupçons de la vraie piété, par de malignes interprétations de la fausse : voilà ce qu'ils ont prétendu en exposant sur le théâtre, à la risée publique, un hypocrite imaginaire, en tournant en sa personne les choses les plus saintes en ridicule.

L'intention de Molière, en commençant son ouvrage, était donc bien nette, son plan bien arrêté. Il attaquera les faux dévots ; entre temps, peut-être écorchera-t-il les vrais, ce qui n'était pas, à son sens, une si mauvaise affaire. Mais il se met au travail et son génie entre en jeu. Que va devenir *Tartuffe?* Il n'y a plus guère de faux dévots, du moins en France, le pouvoir n'étant rien moins que dévot. Que quelques personnes douées de fourberie pénètrent sous le couvert de la reli-

gion dans les familles pieuses, dans un but intéressé, cela est toujours possible, mais ce n'est pas très général. Et *Tartuffe* est plus vrai que jamais ! Molière appela sa comédie *Tartuffe ou l'Imposteur*. Il ne prétendait donc pas dépasser beaucoup son sujet et voulait, par une anecdote comique, railler les faux dévots et mettre en garde les bonnes gens contre une espèce particulière d'écornifleurs. Mais son œuvre s'est développée, pour ainsi dire, en dehors de lui-même.

Il y a, en effet, quelque chose d'étrange à voir dans une famille de bonne bourgeoisie parisienne un homme peu connu, mal mis, de mince origine, quoiqu'on le prétendît noble, fort pauvre, s'introniser, faire la loi, accepter qu'on lui offre la main de la fille de la maison, lever le nez si haut qu'il fera la cour à la femme de son protecteur, qu'il obtiendra même la donation de tout ce que possède le bonhomme Orgon. Il faut donc que le personnage soit bien fort, bien habile et bien insinuant. Et on nous le représente un peu comme un monstre de fourberie, d'intrigue et de diplomatie retorse. Je ne veux pas dire qu'il ne soit nullement tout cela. Cependant, quand il est introduit dans la maison d'Orgon, il ne pouvait le faire avec un plan aussi arrêté. On peut trouver bizarre également qu'un homme en si bonne posture commette une action aussi dangereuse que

de se déclarer amoureusement à Elmire, au risque d'une dénonciation qui lui ferait perdre tout le fruit de son hypocrisie. Mais c'est en cela que Tartuffe est profondément humain ; et quand Damis, qui a surpris la conversation coupable, la répète et que Tartuffe est accusé publiquement, c'est encore à force d'humanité qu'il est admirable. Il avoue tout, il se confesse, il se repent. Il choisit évidemment la part la plus habile, mais il dit tout de même la vérité, et c'est ce que les commentateurs de cette scène ont rarement vu. Ils ont considéré Tartuffe comme un démon de fourberie qui joue un rôle du commencement à la fin de la pièce. Ici, cependant, il se montre tel qu'il est. C'est vrai qu'il a des appétits forts et puissants et que s'il n'aime pas Elmire, il la désire cependant avec assez de passion pour risquer, à cause d'elle, sa situation privilégiée. Et voici que nous touchons au secret même de cette nature : Tartuffe est gourmand, paresseux, libertin, intéressé, mais il n'est tout cela que par moments, et pour ainsi dire, par crises, il n'entend nullement dissimuler son être véritable sous le masque de l'hypocrisie. C'est son être véritable qui est l'hypocrite.

Pour la plupart des esprits, un hypocrite est un homme vicieux qui se cache derrière une attitude mensongère pour acquérir une bonne réputation ou certains avantages. On

considère l'hypocrisie comme une chose acquise, volontaire, étudiée, non comme la pente même du caractère. En vérité, on naît hypocrite comme on naît orgueillleux, ou menteur ; on peut s'en corriger, mais on ne le devient pas par nécessité. Et c'est en cela, surtout, il me semble, que Molière s'est montré génial. Tartuffe se joue certainement d'abord la comédie à soi-même. Soyez sûr que, quand il est seul dans sa chambre, il ne rit pas de la naïveté du bonhomme Orgon, mais qu'il dit dévotement son chapelet, non sans l'interrompre de temps en temps pour songer à Elmire avec regret.

Il y a des hypocrites qui sont vertueux et qui affectent néanmoins une attitude qui n'est pas conforme avec leurs sentiments. Chaque religion, comme chaque gouvernement, a ses hypocrites. Quand donc en a-t-on vus autant que pendant la période révolutionnaire? Il y a des hypocrites de l'amour, de l'amitié, du désintéressement, il y a même des hypocrites de l'indifférence. Et Tartuffe résume toutes ces classes de gens.

Nous avons un autre admirable type d'hypocrite dans la littérature, c'est M. Pecksniff, dans *les Aventures de Martin Chuzzlewitz*, de Dickens. Celui-là aussi intrigue fort vilainement, et pris sur le fait, dévoilé, renversé, il se contente de joindre les mains et de s'écrier : « Je ne vous en veux pas, Dieu

m'est témoin que je ne vous en veux pas ! » Pense-t-on que ce mouvement, dans un tel moment, ne soit pas spontané et qu'en quelque sorte, M. Pecksniff ne soit pas sincère dans son hypocrisie?

Jules Lemaître soutient qu'il y a deux hommes dans *Tartuffe* et que le premier (celui des deux premiers actes dont on parle, mais qu'on ne voit pas), grossier, vulgaire, lourdaud, bedeau de sacristie, ne fait nullement pressentir le second. Il nous semble plutôt que Molière ne nous a montré d'abord un tel Tartuffe, si ordinaire dans l'esprit des gens ordinaires, que pour nous étonner ensuite par sa perfidie et sa puissance.

Évidemment l'hypocrite ne se montre dans *Tartuffe* que par quelques traits heureusement choisis. Le personnage est plutôt indiqué avec relief qu'étudié complètement. Mais c'est la faute de la comédie classique, trop rapide, trop surchargée d'action, et qui laisse peu de place au développement complet d'un caractère. Le roman contemporain nous a gâtés à ce sujet. Nous savons tout du père Goriot, de Julien Sorel, nous savons tout de *l'Egoïste*, de Meredith. Nous ne savons pas tout d'Hamlet, de Tartuffe, de Don Juan. Il faut en effet que les traits choisis pour révéler un caractère soient bien marqués, mais il faut laisser entre eux ce libre jeu de l'être humain, ces contradictions apparentes

qui l'empêchent d'être un mannequin, un fantoche ou un maniaque. Tout cela est dans *Tartuffe*, et c'est pour cela que cette comédie est immortelle.

Le sujet a débordé l'auteur, ainsi qu'il arrive souvent aux génies. Il a voulu écrire une satire des faux dévots, en égratignant un peu les vrais, et soudain, il a dressé, créé, vivifié pour toujours la figure la plus vraie, la plus complète, la plus terrible que l'on ait tracée, d'après un des vices humains les plus répandus.

LE CENTENAIRE
DE BAUDELAIRE

Voici cent ans que naissait, dans une maison de la rue Hautefeuille, celui qui devait être un des plus grands poètes du dix-neuvième siècle. Ce 9 avril 1921, il n'y aura pas eu, dans le monde entier, un seul fervent de son œuvre qui n'ait éprouvé un moment d'émotion à la pensée de cet anniversaire.

C'est le magnifique privilège de la gloire, c'est la récompense de ces esprits lumineux, qui ont su donner une puissance, une harmonie, un nom à ces formes obscures, à ces sentiments latents qui dormaient en nous et que leur génie a délivrés. Le 9 avril, tous les admirateurs du poète auront eu dans leur âme quelque chose de baudelairien, une correspondance secrète avec le cœur du poète.

Qu'a-t-il été en réalité? Que laisse-t-il derrière lui? On commence à le savoir aujourd'hui. Peu d'hommes ont eu plus de peine à s'imposer. La critique universitaire a été im-

pitoyable à son égard. Même un grand esprit comme Brunetière se révoltait contre lui. A la fin de sa vie, Faguet disait encore que la gloire de Baudelaire était inexplicable et qu'elle passerait. Cinquante ans ont sonné. Elle n'a pas passé, elle ne passera pas : Baudelaire rejoint Villon à travers les siècles.

Je ne sais si les anthologies des professeurs font aujourd'hui une place au poète des *Fleurs du mal* (1). Il y a peu, c'était, je crois bien, un certain Manuel qui tenait sa place ou peut-être Ratisbonne, l'homme qui a trahi Vigny, nouveau Judas du *Christ aux oliviers.* Mais ce n'est plus qu'une question d'heures : l'Université sera bien forcée d'accepter Baudelaire comme Stendhal. On s'étonnera seulement du temps qu'elle y aura mis, car au fond, et quoi qu'on en ait, Baudelaire est le plus classique des romantiques ; en tout cas, le plus éternel de nos poètes, celui que l'on pourrait imaginer à tous les moments de notre histoire littéraire. Je parlais de Villon ; il y a déjà quelque chose de Baudelaire dans Mathurin Régnier, dans Agrippa d'Aubigné, chez beaucoup d'autres.

*
* *

J'ai un de ses portraits sous les yeux. Je le regarde en écrivant ces lignes. On connaît

(1) Cet article a paru dans *la Revue hebdomadaire* en 1921 : qu'on m'excuse d'insister là-dessus.

cette face rasée, puissante, inoubliable ; les mèches blanches, assez longues, s'écartent d'un front magnifique, arrondi en voûte, aux plans bien modelés ; des coins du nez solide et vigoureusement planté descendent deux rides profondes ; dans l'œil noir éclatent à la fois la perspicacité hagarde du visionnaire, l'ironie, l'intelligence critique, la joie de jeter des flèches, la certitude de posséder la vérité, l'implacable sentiment de la justice. Mais quelle amertume ne révèlent pas les lèvres sinueuses, quelle raillerie et quel dégoût ! Voilà *notre* poète, l'homme qui fait le plus penser à Dante et à Blaise Pascal, l'auteur de ces pensées trop peu connues : « Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière », ou : « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie », ou : « Plus on produit, plus on devient fécond », claires et profondes formules, choisies au hasard parmi vingt autres et qui nous montrent, *à nu*, la qualité de son activité mentale. Cette activité, il l'a maintenue à travers les innombrables difficultés d'une vie affreuse, les tortures d'une santé ravagée, dans la solitude, la misère, l'abandon. Il semble, si l'on en croit son journal, avoir souffert de troubles nerveux, analogues à ceux de Pascal. Quand il dit : « Au moral, comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre », il faut l'entendre, non comme une

image littéraire, ainsi qu'on a coutume de le faire, mais comme une manifestation morbide. Plus bas, il parle de *vertige*. Mettez cette sensation du gouffre, cette phobie du vide à côté de toutes les émotions, vous avez *les Fleurs du mal;* vous avez également le besoin de Dieu, qui est le refuge éternel de tous ceux qui voient quotidiennement ce vide.

C'est reconnaître, direz-vous, le côté maladif des *Fleurs du mal.* Mais si un tel livre était maladif à ce point, comment serait-il devenu le miroir où tant d'hommes se sont retrouvés? D'ailleurs que signifie un tel mot? Quand la neurologie aura fait plus de conquêtes, peut être découvrira-t-on la part de déséquilibre nécessaire qu'il y a à l'origine de toutes nos émotions.

Les Fleurs du mal sont, à tous les points de vue, un livre admirable. Mais c'est, en particulier, le premier recueil lyrique qui soit pénétré d'un esprit scientifique, je veux dire qui ait le souci de la vérité. (Ici, cependant, Sainte-Beuve lui a servi modestement de guide.) Prenons un exemple : quand Lamartine a écrit ses plus belles pièces sur Elvire, Elvire était bien morte, et il allait rêver à elle aux endroits qu'il avait visités dans sa société, mais en même temps, il était amoureux d'une belle Italienne qu'il semblait redouter et il faisait la cour à celle qui allait devenir sa femme. Je ne dis point que ses vers

ne sont point sincères, mais ils n'ont aucune vérité, ils flattent en nous le rêve hypocrite d'une fidélité indestructible, ils nous cachent la personnalité authentique du poète et le véritable état d'esprit dans lequel ils furent composés. Il en est toujours ainsi chez Hugo. Que savons-nous, par leurs vers, de Gautier et de Banville? Musset et Vigny sont plus véridiques, mais nous ne voyons l'un que dans une passion de jeunesse, l'autre que dans la hautaine résignation de ses dernières années. C'est peu de chose. Les poètes aiment à se représenter comme les chantres des beaux sentiments qu'ils voudraient éprouver ; seul, Baudelaire a fait de la poésie une méthode d'analyse, une forme d'introspection. Par là, il est bien du même âge que Flaubert ou que Claude Bernard. C'est ce que Paul Bourget vit nettement en 1881, lorsqu'il le mit sur le même rang que Stendhal, Taine ou Renan.

Adapter l'esprit scientifique de son temps à des sentiments pour la plupart romantiques et leur donner une forme classique, tel fut l'immense rôle de Baudelaire. Mais dirons-nous qu'il n'a dépeint que des sentiments romantiques? Ce serait singulièrement le rabaisser. Il a fait davantage, il a éclairé et peut-être à demi créé tout un ordre de sentiments, sinon nouveaux, du moins si mal exprimés auparavant qu'ils n'ont guère existé que par lui. Ces sentiments, vous les con-

naissez ; chacun d'eux mériterait une étude particulière : irritabilité nerveuse de l'individu voué à la solitude et qui souffre de tout joug social (les romantiques avaient déjà dit quelque chose de cela, mais un peu à la façon d'une farce de rapin et sans aucune sincérité) ; horreur de la condition humaine et nécessité de lui donner de la dignité par la religion ou *par l'art* (cette correction est d'ordre purement baudelairien ; personne n'a été moins grec que lui) ; amour de la débauche pour s'oublier ou se punir, joint au goût de la mysticité la plus pure dans la tendresse ; passion des voyages, de l'inconnu, du nouveau ; éternelle nostalgie ; dilection pour ce qui fait penser à la mort (crépuscule, automne, spectacles funèbres), parallèle à la terreur de la nature (considérée comme un des moyens de la mort) et par conséquent, adoration de l'artificiel ; complaisance dans le spleen, dans les voluptés tragiques, dans le goût des larmes ; enfin tous les sentiments poétiques, exaltés et vagues qui sont dépeints dans *les Bienfaits de la lune :* voici un bref exemple des sentiments illustrés par Baudelaire. On le voit : ils ont fait un fameux chemin par le monde et montré une riche postérité ! Ils sont bien rares, les écrivains contemporains qui ont échappé à leur emprise.

Et pour mettre en valeur cette psychologie spéciale, Baudelaire s'est forgé une

langue d'une musique inimitable, qui arrive à exprimer l'inexprimable par de mystérieuses alliances d'images et de sonorités : langue absolument lyrique et qui a créé une poésie nouvelle. On pourrait presque dire qu'il y a une littérature avant Baudelaire et une littérature après lui.

Une de ses innovations aura été d'implanter le mystère au milieu de nous ; par là seul, ce grand classique a rompu le lien du classicisme et inauguré quelque chose de nouveau, qui est plus que jamais visible aujourd'hui. Le mystère n'est pas un élément inconnu dans l'art, mais il l'était dans l'art français.

Sans Baudelaire, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eussent pu écrire leurs grands vers troubles, chargés de sens et de suggestions. Ce qu'est souvent devenu ce mystère chez nos contemporains, on ne le voit que trop : il va souvent de la démence à la mystification, mais ce n'est pas la faute de Baudelaire.

Lorsqu'il terminait le sonnet du *Guignon* par deux tercets délicieux, mais obscurs, n'ayant aucun rapport logique avec les deux quatrains précédents, lorsqu'il liait au nom des plus grands peintres des images puissantes et vagues qui reproduisaient à ses yeux (et aux nôtres) l'essence même de leur génie par des associations d'idées inat-

tendues, lorsqu'il écrivait des vers comme ceux-ci :

Le secret douloureux qui me faisait languir...
Les violons vibrant derrière les collines...
Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre...
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir...
Pour rafraîchir ton cœur, nage vers ton Électre...

Baudelaire créait véritablement un style, le style moderne, et si vous le décomposez dans ses éléments essentiels, vous verrez que celui de nos meilleurs contemporains se ressent encore des *Fleurs du mal* (1).

Ce mystère, il le pousse parfois si loin qu'il en arrive à mêler les deux termes d'une métaphore jusqu'à ce qu'ils se fondent et deviennent deux réalités qui s'unissent à la fois et se repoussent, comme ici, par exemple, où une femme, comparée d'abord à la nuit, finit par symboliser l'amour du poète pour la nuit, puis l'élément même qui lui défend de s'unir à cette nuit :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,

(1) En réalité, Gérard de Nerval a écrit, lui aussi, et avant Baudelaire, quelques vers de ce genre, annonciateurs de l'esprit nouveau. Mais rien ne permet de croire qu'ils aient influencé, si peu que ce fût, l'auteur des *Fleurs du mal*.

Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

L'obscurité de Mallarmé et sa confusion apparente, née de l'équivalence, au regard de l'esprit, des choses comparées, découle précisément de tels vers.

En faisant la somme de ces multiples innovations, on se rend compte de la place extraordinaire de Charles Baudelaire dans notre temps et l'on s'étonne que tant d'érudits aient refusé de le comprendre. Il y avait en lui du prophète : ou bien, sa personnalité était-elle si complète, si séduisante, si franchement marquée qu'elle a créé une sorte de mimétisme, les écrivains, quoi qu'on en pense, ayant une pente fâcheuse à s'imiter mutuellement les uns les autres. (Les hommes aussi, d'ailleurs...) Et ceux qui n'ont pas subi son influence au point de vue de l'imagination et de la sensibilité l'ont éprouvée dans leur technique, non pas toujours directement, mais de réfractions en réfractions de plus en plus éloignées de leur point d'origine, ce qui fait qu'on ne la découvre pas toujours tout de suite.

Ce sont là quelques-uns des aspects de Baudelaire ; il en est d'autres ; il en est aussi que nous ne voyons pas encore, car nous sommes trop près de lui, et le temps découvrira dans son génie des choses qui nous

sont encore fermées, comme nous voyons aujourd'hui dans Shakespeare ou Racine des beautés que les hommes du seizième ou du dix-septième siècle n'ont même pas soupçonnées et qui les étonneraient fort s'ils revenaient parmi nous.

*
* *

Le besoin de Dieu, ai-je dit tout à l'heure... C'était m'engager dans une discussion relative au catholicisme de Baudelaire. Dans la *Revue de France* du 15 mai 1921, M. Fernand Vandérem soutient en effet qu'il n'y a rien de catholique chez lui.

En fait, cependant, dit-il, la thèse ne me paraît guère soutenable, et ni dans *les Fleurs du mal*, ni dans les *Poèmes en prose*, je n'aperçois ce qui serait de nature à la justifier. On invoque quelques allusions au péché originel, quelques malédictions contre e péché tout court, quelques rappels de l'Évangile et quelques traces du catéchisme. Mais qu'est-ce que ces exceptionnels passages près de cent autres pièces empreintes du paganisme le plus accusé, de la sensualité la moins orthodoxe, voire de l'esprit le plus mécréant? Sans parler des poètes qui précédèrent l'auteur des *Fleurs du mal*, après lui, nous avons eu d'ailleurs d'autres exemples pour nous enseigner ce qu'était un poète véritablement imbu de la foi, véritablement touché de la grâce. Ils s'appellent

Verlaine, Rimbaud, Germain Nouveau, Louis Le Cardonnel, Francis Caillard, Francis Jammes, Paul Claudel, si je n'en oublie. Et je doute qu'en Baudelaire, pour la croyance, on puisse découvrir je ne dirai pas l'équivalent, mais simplement l'approchant.

Et plus loin, M. Vandérem ajoute :

Consultez, au surplus, les écrits épars où Baudelaire a vaguement formulé ses tendances. Vous n'y trouverez nulle trace de catholicisme militant.

En lisant ces lignes, je l'avoue, j'ai eu un moment de doute, et je me suis demandé si je n'avais pas, moi aussi, vécu sur une idée fausse. D'une part, je sais que M. Vandérem est un critique subtil et un baudelairien fervent, d'autre part, il ne me semblait pas être en ces matières délicates le guide le mieux indiqué. J'ai donc relu tout Baudelaire, et même les journaux intimes et la correspondance. Et maintenant, quoi qu'en dise M. Fernand Vandérem, je ne peux plus douter du catholicisme foncier, absolu de notre poète.

Et d'abord, je n'ai trouvé nulle part ces pièces empreintes de paganisme dont parle M. Vandérem (ou bien, nous ne nous entendons pas sur le sens des mots). J'ai trouvé exactement dans *les Fleurs du mal* quatorze

vers d'un sentiment païen, le début de la poésie qui commence ainsi :

J'aime le souvenir de ces époques nues
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues (1).

Pour sa sensualité, elle est au contraire essentiellement catholique, c'est-à-dire toute mêlée de l'idée que l'œuvre de chair est un péché (en dehors du mariage, bien entendu, mais ici, il ne s'agit pas de mariage).

Au fond, M. Vandérem confond les poètes pieux ou militants et les poètes d'essence catholique ; et ceux qu'il cite (à l'exception de Claudel), pour être plus visiblement dévots, ne sont certainement pas plus catholiques que l'auteur des *Fleurs du mal.* Pour Rimbaud, je ne sais d'ailleurs ce qu'il vient faire dans cette liste ; sa pièce sur les Premières Communions déjà lui interdirait d'y figurer. Et c'est ici d'ailleurs que l'on peut établir la différence entre les deux : les blasphèmes de Baudelaire sont d'un catholique exaspéré et douloureux, ceux de Rimbaud, d'un anticlérical, ce que Baudelaire n'a jamais été.

Mais, me dira M. Vandérem, en quoi Bau-

(1) Une de ses pièces s'appelle : *la Prière d'un païen*, et en voici le troisème vers

« Volupté, torture des âmes ! »

Imagine-t-on un Grec parlant ainsi?

delaire est-il donc catholique? Il l'est, parce que toutes ses réactions morales sont celles d'un homme qui a cru, qui, au fond, et peut-être malgré lui, croit toujours aux dogmes catholiques. Il ne peut pas ne pas y croire, même, — et surtout, — quand il blasphème, il n'aime pas à s'en affranchir, il voit le monde comme un moine le verrait, un mauvais moine, je veux bien, mais un moine tout de même. Pour lui, l'homme est vraiment la victime du péché originel ; pour lui, le démon gouverne l'univers ; pour lui, il n'y a pas de salut en dehors du Christ offert par Dieu en sacrifice à l'humanité pour la racheter. Il peut refuser ce rachat (*Révolte*), mais en le refusant, il y croit encore. Que l'on compare Baudelaire aux autres grands poètes de son temps, on verra combien la religiosité vague de Lamartine, de Hugo et de Musset et le stoïcisme de Vigny sont peu d'essence catholique, mais participent de ces effusions mystiques et sans sincérité qui ont été à la mode au début du dix-neuvième siècle.

Et je ne veux même pas invoquer sa terminologie, son emploi fréquent des expressions cultuelles (*Harmonie du soir*, *A une madone*, etc.), ni sa hantise des anges et des démons, ni rappeler certains vers significatifs :

> Plusieurs religions semblables à la nôtre,
> Toutes escaladant le ciel...

Aujourd'hui, date fatidique,
Vendredi, treize, nous avons,
Malgré tout ce que nous savons,
Mené le train d'un hérétique.

Nous avons blasphémé Jésus,
Des dieux le plus incontestable !

Ce sont là des raisons trop faciles. Les érudits et les diplomates nous ont appris que l'on peut faire dire à un texte ce que l'on veut. L'essentiel n'est pas là ; il est, je le répète, dans la sensibilité et l'imagination de Baudelaire, et ici, aucun catholique ne s'y trompera. M. Vandérem dit fort justement que Baudelaire était uniquement un artiste et ne voulait faire qu'une œuvre d'art. Parbleu ! Sans cela, ni lui, ni moi, ne nous occuperions encore de lui. Mais on est un artiste en quelque sorte par l'extérieur, on est un artiste par sa technique, par sa volonté ; sous cet artiste, il y a tout de même un homme. Ce sont les dominantes morales de cet homme, ce sont ses réactions qui fournissent les éléments de son œuvre, que l'artiste mettra ensuite en valeur. Si M. Vandérem veut dire que jamais Baudelaire, écrivain, n'a voulu être un poète catholique comme l'ont été ou le sont en effet Verlaine, Le Cardonnel, Jammes ou Claudel, j'en demeure d'accord avec lui, mais de ce qu'il n'a pas voulu l'être, il ne s'ensuit pas qu'il ne le soit point. Loin de là !

Il s'est lui-même qualifié quelque part de catholique suspect ; il est resté suspect et surtout à M. Vandérem ; mais il demeure catholique.

M. Vandérem cite une lettre qu'il croit significative et qui contient ces mots au sujet des *Fleurs du mal :*

> Faut-il vous dire, à vous, qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que, dans ce livre, j'ai mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jugerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie ; et je mentirai comme un arracheur de dents.

Écartons la dernière phrase qui est une boutade. M. Vandérem souligne le mot *travestie*, comme s'il était là pour appuyer sa thèse, mais ce mot prouve justement le contraire. Le cœur, la tendresse de Baudelaire sont travestis aussi dans *les Fleurs du mal;* tout ce qui passe à travers l'art est travesti. En tout cas, il y a plus haut et dans la même lettre cette phrase que M. Vandérem aurait pu relever (et cette fois, c'est moi qui souligne) : « Et vous avez été assez ENFANT pour aller écouter ce petit bêta de X... ! professeur pour demoiselles ! démocrate *qui ne croit pas aux miracles* et ne croit qu'au BON SENS ! » (18 février 1866).

Si je ne craignais d'éterniser ce débat, je

voudrais dire aussi quelques mots d'une autre question dont parle M. Vandérem : le réactionnarisme de Baudelaire. Mais peut-on appliquer de tels termes à un esprit comme le sien? Peut-on lui coller ces étiquettes imbéciles qui servent uniquement à la curée des appétits politiques? La vérité, c'est que Baudelaire haïssait la démocratie et l'esprit démocratique plus que tout. Mais donnons à ce mot son sens plein et vigoureux. En louant (vers 1851) Marat et Robespierre, il aimait en eux un certain esprit tyrannique et cruel qui n'est pas ce que les politiciens se plaisent à y trouver. « Moi, quand je consens à être républicain, *je fais le mal*, le sachant. » Et il développe cette idée. En faisant le coup de feu en 1848, il ne croyait pas obéir à autre chose qu'à sa fureur anti-démocratique, car il voyait aussi bien la démocratie dans la bourgeoisie triomphante de Louis-Philippe (1) qu'il la verrait dans la France de nos jours ou le gouvernement des soviets. Ne jugeons pas son intelligence avec des épithètes de parti. Mais je me réunirai finalement à M. Vandérem pour admirer que rien de ses passions politiques n'ait filtré dans l'œuvre de Baudelaire. Il est vrai qu'il ne les a jamais prises au sérieux ; il ne se souciait

(1) « Monarchie ou république, basés sur la démocratie, sont également absurdes et faibles. » *Œuvres posthumes*, p. 107.

que de son art et de sa vie morale et intellectuelle, celle-ci étant destinée à alimenter celui-là. Et puis, avant tout, il souffrait de ce monde, il en souffrait dans son âme et dans sa chair, il en souffrait par l'esprit et par les circonstances matérielles, et ce qu'il y a de plus permanent, de plus sublime et de plus *travesti* dans son œuvre, c'est l'écho de cette souffrance !

*
* *

Mais quand nous écrivons le mot souffrance, comme tantôt catholicisme ou démocratie, peut-on imaginer le sens que Baudelaire lui donnait?

Marcel Schwob a dit au sujet de Meredith que lorsque celui-ci employait les termes d'âme, d'amour ou de nature, il les élargissait jusqu'à leur conférer une signification entièrement différente de celle qu'ils ont pour les autres hommes. Il en est de même pour tous les grands esprits, ce qui rend leur lecture parfois difficile. Leur intelligence, pareille à un puissant réflecteur, illumine et agrandit toute chose, en en multipliant les détails visibles et les détails secrets.

Baudelaire, voué à cette immense solitude, qui est le sort commun de tous les hommes vraiment supérieurs, usant ses jours dans une méditation, — je pourrai presque dire un remâchement, — sans repos des thèmes essen-

tiels de sa vie, a connu une amertume dont nous ne pouvons même pas imaginer l'âcreté. Ni ses malaises physiques, ni ses soucis financiers ne sont comparables à l'angoisse d'origine morale et philosophique qui fut la cause principale de son supplice. Il ne fallut pas moins d'une telle torture pour aboutir à cette condensation effroyable et magnifique, à ce renouvellement de tous les sujets qui nous ont donné *les Fleurs du mal.*

Les chagrins de Musset, à côté des siens, ressemblent aux rancunes d'un calicot abandonné par sa maîtresse. Seuls, peut-être, Leopardi, Edgar Poe et Dostoïevsky ont éprouvé un tel dénuement de bonheur, une telle puissance de désolation. Autour de lui, ce siècle, qui semble par ailleurs florissant et multiple, prend la terrible figure d'un désert.

Si quelque Michel-Ange moderne, autour d'une nouvelle Sixtine, avait à représenter nos prophètes, Baudelaire serait un des premiers à y avoir sa place : non point lisant jusqu'à en perdre la vue, non point mesurant l'avenir pour en attendre un Messie, non point écrasé par le spectacle de la souffrance universelle, mais impitoyable et déchiré d'inutile tendresse, croyant en Dieu, mais doutant de la bonté de son œuvre, désespéré par l'ennui, l'angoisse et l'horreur du vide, ne voyant que vice, médiocrité et sottise, en dehors de ces quelques esprits fulgurants

qu'il appelait *les Phares*, et fixant, pour toujours, l'image de son siècle, dont il sera peut-être, un jour, le seul à donner aux hommes l'image réelle, dans des formules lapidaires et douloureuses comme le latin des épitaphes.

Mais Baudelaire n'était dupe de rien ; le rôle de la douleur dans sa vie, il en a eu conscience mieux que personne ; c'est vraiment le portrait de sa destinée et sa propre confession qu'il a tracés dans ces vers, qui sont parmi les plus parfaits qu'il ait écrits :

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser sa couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

PRÉFACE A «LA DOUBLE MÉPRISE»

Au sujet de son cinquantenaire, nos critiques, l'année dernière, ont discuté avec passion les titres de gloire de Mérimée auprès de la postérité. Cette épreuve ressemble toujours un peu à un examen de baccalauréat ; elle en a l'incohérence et le hasard. Mais il me paraît que dans l'ensemble on ait tenté de ravir à Mérimée les privilèges de la situation mystérieusement solide dont il jouissait déjà de son vivant ; je crois bien que l'on en a été pour ses frais. Dans cinquante ans, un nouvel anniversaire se présentera ; d'autres critiques diront que l'œuvre de Mérimée est bien courte et bien fragile. Après quoi, *la Double Méprise*, *Carmen*, *le Vase étrusque*, *Arsène Guillot*, *l'Abbé Aubain* reprendront tranquillement, et non sans une ironie secrète, leurs places de chefs-d'œuvre.

*
* *

En effet, Mérimée possède une sorte de sortilège ; on s'étonne de tant l'admirer, on

s'en irrite. Son œuvre n'a rien pour nous satisfaire complètement ; elle ne nous séduit pas par sa poésie, par le mol accompagnement de ce violon en sourdine qui nous entraîne chez Chateaubriand ou chez Barrès ; ni par l'acuité de l'observation, par une connaissance rare et profonde de l'humanité, comme chez un Stendhal ou un Benjamin Constant ; ni par son pouvoir de création, ce don de susciter devant nous tout un monde, à la manière de Balzac ; ni par l'esprit ; ni par une vision spéciale de moraliste. Mais par quoi donc nous enchante-t-elle à ce point? On nous a dit que Mérimée était parfait et je veux bien croire qu'il écrit excellemment, bien que Flaubert le trouve à peine un écrivain. En tout cas, cette pureté n'exclut pas une certaine banalité ; il y a plus d'art savant et autant d'aisance dans le style d'Anatole France ; et cependant, aux morceaux les plus réussis de ce dernier, on ne revient pas avec autant d'insistance et de prédilection qu'à ces courts récits de Mérimée qu'on est presque gêné d'admirer autant. Pour me l'expliquer, ce charme irritant et subtil, je me suis demandé d'abord s'il y avait une méthode dans l'art de Mérimée, — ou, pour être plus clair, si le type de narration qui est le sien pouvait être applicable à tous les sujets, comme cela arrive, par exemple, à Maupassant, qui juxtapose à

toutes les anecdotes qu'il invente ou qu'on lui raconte, — qu'elles soient réalistes, galantes, psychologiques ou fantastiques, — une sorte de *grille* qui lui permet de n'avoir pour elles toutes qu'un procédé unique. Or, il est bien évident que, tout au contraire, Mérimée n'est capable de raconter qu'un certain genre d'histoires : celles qui conviennent uniquement à sa forme d'esprit. Elles peuvent varier indéfiniment de postulat, elles ont quand même quelque chose de commun et non pas leur composition, leur présentation, mais une certaine façon particulière à l'intelligence de Mérimée de jouer avec leur thème et de l'approfondir à la fois.

Ce qui l'amuse visiblement dans le fait d'écrire, c'est d'unir le style le plus simple, le plus uni, le plus glacé, à quelque chose de singulier ou de retors, de cruel ou d'ambigu ; c'est une certaine taquinerie à notre égard qui va jusqu'à la méchanceté. Avec une langue aussi exquise que celle de Mérimée, avec un emploi aussi savant de la présentation, des silences, des demi-mesures, des réticences et de l'ironie, un auteur excellent pourrait écrire sur des sujets bien différents des nouvelles analogues ; elles ne ressembleraient en rien aux siennes et ne nous donneraient certainement pas cette impression de perfection un peu mystifiante, parce qu'il y manquerait avant tout la contradiction

entre le fond et la forme, qui est peut-être la dernière ressource de Mérimée pour échapper à notre jugement.

*
* *

Peu d'écrivains ont moins dit que lui ce qu'ils avaient à dire : c'est une science rare et exquise que de laisser son lecteur à la fois heureux et insatisfait. Nous savons exactement de quoi Voltaire a voulu nous convaincre en écrivant *Candide*, Chateaubriand, *René*, Flaubert, *Madame Bovary*, ou Zola, *Germinal*, mais nous ne savons pas exactement dans quel esprit Mme de La Fayette a écrit *la Princesse de Clèves* ou Mérimée, *la Double Méprise*, *le Carrosse du Saint-Sacrement* et *Arsène Guillot*. Or, de tous les plaisirs que peut nous offrir la littérature, je ne sais pas si ce n'est pas là le plus délicat. En tout cas, c'est un des plus rares. Il est donné à la plupart des esprits de ne pas savoir exprimer ce qu'ils ressentent, à quelques-uns de le formuler exactement et de s'épuiser en quelque sorte dans ce travail, mais à bien peu d'y faire allusion sans le réaliser complètement et, si j'ose le dire ainsi, de mettre autant de choses dans le blanc de leurs pages que dans le noir.

Quand j'entends répéter que Mérimée est un modèle de style, je veux bien le croire, et

l'on sous-entend que c'est un modèle inimitable, mais je n'aime pas le voir transformer uniquement en un technicien habile, un rhéteur subtil et maître de son métier ; il y avait autre chose en lui, — et heureusement, — il y avait un magicien et même un peu diabolique. On se demande par quel sortilège on peut passionner ses lecteurs pour une histoire à laquelle on demeure soi-même si indifférent ! Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on suive Balzac ou Dickens avec ivresse. Dans tout leur génie, ils sont pareils à ces bateleurs de foire qui gesticulent au seuil de leur baraque et vous objurguent d'y pénétrer ; leur action sur nous est forcenée, mais évidente et logique. Par contre, comment Mérimée s'y prend-il pour nous séduire en faisant fi de tous les moyens familiers dans ce but aux écrivains?

*
* *

Si nous prenons en particulier *la Double Méprise*, nous pourrons constater dès l'abord l'égalité de son jugement ; à aucun de ses personnages il ne donne sa sympathie complète ; à peine pourrait-on dire qu'il plaint Julie de Chaverny. Mais la pitié n'est pas son affaire. Ici, son dessein semble consister à montrer narquoisement l'influence du hasard dans les événements que nous estimons les plus graves.

N'oublions pas que *la Double Méprise* a été écrite en 1833 ; on se faisait alors de l'amour une idée irrésistible ; chaque homme, chaque femme, était fatal, les amours immortelles ; le coup de foudre devenait acte de foi. Il semblait impossible de parler de l'amour sans ce mysticisme de la prédestination sensuelle qui remplit les romans de George Sand et que Balzac nous a rendu familier. A ce moment, il fallait un grand courage pour être sincère ; mais, au fond, Mérimée était peut-être moins sincère encore que contrariant. Il ne répugnait pas à montrer son dégoût de cette emphase et de cette démence sentimentales et, de même qu'il raille finement dans *la Double Méprise* la turquerie alors à la mode et le don quichottisme partout répandu, on peut croire que, dans le choix des épisodes qui constituent sa nouvelle, il s'est plu à rechercher ceux qui avaient le plus de chances de choquer ses contemporains. Je ne veux pas dire qu'il l'ait écrite pour cela, mais simplement que son désir d'être vrai et le plaisir paradoxal qu'il éprouvait à sentir autrement que les autres se trouvaient aisément réunis. Il n'était pas difficile dès lors à Mérimée de rejoindre presque sans s'en douter l'esprit classique ; il lui suffisait de prendre le contre-pied de ce qui se disait, de ce qui s'inventait ; mais pour prendre ce contre-pied, il était nécessaire que

Mérimée fût ce qu'il était en vérité : c'est-à-dire le plus intelligent, le plus clairvoyant et le mieux équilibré des hommes, et, mieux encore qu'un bon écrivain, un grand esprit.

Si l'on veut résumer *la Double Méprise*, on y voit déjà ce quelque chose que Marcel Proust devait appeler *les Intermittences du cœur*. Darcy a certainement aimé Julie de Chaverny ; son peu de fortune lui a défendu de l'épouser ; elle-même l'a aimé aussi à cause d'un soir où il a partagé jusqu'à la douleur un chagrin de vanité qu'elle a eu ; on peut supposer que l'émotion furtive qu'il a éprouvée lui a fait croire à son amour et non qu'il l'a ressentie parce qu'il était amoureux. Ces larmes inattendues créent donc deux sentiments à la fois. Mais Darcy, qui ne peut pas épouser Julie, disparaît ; elle-même l'oublie tout de suite. Ils ne se revoient que six ans après.

Cependant le retour de Darcy a réveillé chez Julie des sentiments obscurs, le regret confus de l'irréalisé. Sa disparition, sa vie en Turquie, le parent d'un attrait romanesque. N'oublions pas que si Mérimée n'est pas romantique, Mme de Chaverny l'est encore. Un accident de voiture immobilise la jeune femme sur la route ; par hasard, Darcy la rejoint : ils rentrent ensemble. On sait ce qui se passe ; l'admirable, c'est, chez Julie, la fermentation subite de sentiments complètement oubliés.

La pauvre femme, dit Mérimée, croyait en ce moment, de la meilleure foi du monde, qu'elle avait toujours aimé Darcy pendant les six années qui venaient de s'écouler, avec autant d'amour qu'elle en sentait pour lui en ce moment.

Il a suffi d'un peu de curiosité et de regret, s'ajoutant à la déception de sa vie, pour qu'aussitôt elle fût entièrement pipée par soi-même. Je sais peu de choses au monde qui contiennent, autant que ce chapitre onze, de profondeur psychologique. Julie de Chaverny évolue sous nos yeux avec cette rapidité déconcertante que chacun de nous a pu observer dans son existence.

Mais si, en se donnant à Darcy, Julie a forgé à nouveau tout son amour pour lui, lui-même a épuisé sans doute ce qu'il avait pour elle de sentiments disponibles. Il en vient à se dire avec une méprisante amertume :

Si pourtant j'avais été assez riche il y a quelques années, j'aurais épousé Julie et ce serait peut-être Chaverny qui l'aurait reconduite ce soir.

Le mot semble d'abord atroce ; à y réfléchir, on sent que Mérimée lui-même l'a pensé plutôt qu'il ne l'a fait penser par Darcy ; la chose n'a rien d'extraordinaire. Chaverny, célibataire, eût pu apparaître aux yeux de Julie revêtu de ces mêmes séductions dont eût été privé Darcy marié. Il se peut aussi

que ces deux êtres eussent été heureux en s'épousant. Après nous avoir laissé entrevoir la première solution, Mérimée nous offre la seconde :

Ces deux cœurs qui se méconnurent étaient peut-être faits l'un pour l'autre.

Il excelle à ce jeu de nous suggérer des conclusions différentes. Il peut le faire, car il sait toujours à peu près tout de son sujet : c'est le propre des grands créateurs d'âmes, romanciers ou auteurs dramatiques. Les autres sont débordés par leurs personnages et les admirent naïvement. Un Racine, un Stendhal, un Mérimée, un Meredith, un Tourguéneff ne nous montrent que quelques aspects de la figure choisie, mais ils nous font comprendre qu'ils les connaissent tous et par moments les évoquent dans un éclair. L'intelligence est leur plus belle qualité ; aussi gardent-ils quelque chose d'inexplicable qui fait qu'on revient à eux avec une passion insatisfaite et qu'on y trouve sans cesse une beauté nouvelle. Mérimée eût pu écrire deux cents pages de plus sans épuiser sa connaissance de ses héros, mais l'essentiel était dit. Tourguéneff, seul, peut-être (dans certaines nouvelles comme *l'Abandonnée*), a réussi à exprimer autant d'humanité en quelques pages, et encore n'a-t-il jamais rencontré un sujet aussi plein et aussi sérieux à

la fois, aussi angoissant et aussi *inconfortable* que *la Double Méprise.*

*
* *

On ne comprend pas tout de suite la texture intime de cette nouvelle : le commandant Perrin et Châteaufort nous paraissent d'abord inutiles. Si l'on y revient, on s'aperçoit de leur nécessité. Peu de récits ont une démarche aussi oblique que celui-ci ; le sujet est pris de biais. On voit d'abord Chaverny, on le voit si au naturel qu'il vous déplaît avant même que l'on ait eu le temps de former un jugement sur son ménage. Puis on fait connaissance avec le commandant Perrin et Châteaufort. Pourquoi? Il faut se souvenir que l'anecdote est proprement l'histoire d'une honnête femme qui se donne en un quart d'heure à un homme pour lequel elle n'a jamais eu qu'un sentiment intermittent. Il était donc obligatoire de nous montrer à quels hommes avait eu affaire Julie de Chaverny ; son mari, Perrin, Châteaufort ; le trio est complet. Nous jugeons cette jeune femme avant de la connaître, tant nous imaginons l'effet qu'ils doivent produire sur elle.

Ajoutons que cependant Julie a un faible pour Châteaufort ; au mépris que nous cause ce personnage, mesurons la détresse dans laquelle est plongée Mme de Chaverny, puis-

qu'elle est sur le point d'engager une intrigue avec lui lorsqu'elle rencontre Darcy.

Quelle action, pensons-nous alors, celui-ci n'aura-t-il pas sur elle, si elle est prête à subir la domination d'un Châteaufort !

Ce dégoût que nous causent ces trois êtres crée déjà en nous, par opposition, une image de l'absente Julie. Darcy n'a plus qu'à paraître ; il ne vaut peut-être au fond pas mieux que les autres, mais son contraste avec eux est tel que nous ne pouvons plus nous étonner de la conduite de Julie, ni l'en blâmer. La majorité de nos sentiments a pour origine un désir d'évasion ; il y a toujours de la fuite dans l'amour, surtout dans l'amour de la femme. Darcy, c'est l'évasion de Julie. A cela n'est pas étranger ce récit d'une aventure barbaresque si comique et touchante à la fois. Darcy devient un héros aux yeux de la jeune femme malheureuse, mais, plus encore, un homme qui peut vous emporter, et d'abord par l'imagination, aux pays où l'on oublie tout de sa propre existence. Ce récit l'a tellement frappée qu'elle revient à l'Orient sitôt qu'elle est seule avec Darcy, sans comprendre que son amant sera aussi heureux d'être débarrassé d'elle qu'il l'a été de la disparition de son esclave délivrée.

Sur cette idée que le hasard seul crée les relations amoureuses, Mérimée revient si volontiers qu'il nous laisse entendre que, si

Julie n'eût pas rencontré Darcy, elle fût devenue la maîtresse de ce Châteaufort qui nous apparaît si vulgaire dans sa conversation avec le commandant Perrin. Qu'elle l'eût choisi, elle ne serait certainement pas morte, parce que la cristallisation aurait été moins belle et la chute moins rapide, mais elle n'eût pas été davantage heureuse ; ce Châteaufort ne nous inspire pas confiance.

Ainsi Julie nous est révélée à la fois par son mari, par Châteaufort et par Darcy. Ces trois miroirs nous renvoient exactement son image. C'est peut-être ici que Mérimée montre avec le plus de subtilité la perfection de son art. Il nous suffit de la voir avec chacun de ces hommes pour la connaître exactement. Que ne faut-il pas à un romancier ordinaire pour arriver à un résultat moindre !

Ce procédé de l'éclairage indirect est celui que Mérimée aime le plus ; il permet de ne pas tout dire et de respecter en vous l'homme de bonne compagnie, qui ne se plaît pas aux conversations d'office et qui aime à comprendre vite ; il lui permet encore, — ce qui est fort précieux, — de discuter et d'interpréter son sujet, comme s'il s'agissait de la vie même et non déjà de sa refonte ; il lui permet enfin de se dérober finalement, de sourire en nous quittant, de ne rien affirmer, de tout sous-entendre, de suspendre son récit

comme il le veut et de se jouer à la fois de notre crédulité et de la sienne.

Il aime si peu insister que la notation des réactions de Julie en face de Darcy est incroyablement réduite au minimum. Nous pouvons les isoler ici dans leur ordre :

« Il m'obsède en vérité », pense-t-elle, quand Mme Lambert fait allusion à lui sans le nommer.

M. Darcy?... dit Julie en hésitant et avec une distraction affectée. *(Cela se passe quelques secondes après.)*

Enfin Darcy paraît.

Julie, dit Mérimée, n'osa pas tourner la tête, mais pâlit extrêmement. Elle éprouva une vive et subite sensation de froid, et elle eut besoin de rassembler toutes ses forces pour se remettre et empêcher Châteaufort de remarquer le changement de ses traits.

Voilà à peu près tout ce qui précède et accompagne l'arrivée du jeune diplomate ; et voici maintenant ce qui accompagne les émotions qu'éprouve la jeune femme depuis le moment où elle quitte Darcy jusqu'à celui où il la rejoint dans la voiture brisée.

Mais précisément au moment où la voiture s'ébranlait, elle avait vu Darcy sortir du salon, pâle, l'air triste et les yeux fixés sur elle, comme s'il lui demandait un adieu distinct. Elle partit,

emportant le regret de n'avoir pu lui faire un signe de tête pour lui seul, et elle pensa même qu'il en serait piqué. Déjà, elle avait oublié qu'il avait laissé à un autre le soin de la conduire à sa voiture ; maintenant les torts étaient de son côté et elle se les reprochait comme un crime.

Et plus loin :

Elle se répétait tout ce que Darcy lui avait dit et se repentait de ne lui avoir pas dit cent choses qu'elle aurait pu lui dire...

Relisez ces cinq phrases dans leur ordre, vous y trouverez toute la progression du sentiment de Julie. Ce raccourci est en vérité prodigieux ; on ne peut pas exprimer moins, ni surtout faire un résumé plus essentiel de la situation.

*
* *

Ce n'est pas seulement dans *la Double Méprise* que Prosper Mérimée a recherché avec une sorte de plaisir malicieux à montrer qu'une absurdité continuelle était à la base de nos destinées. Qu'aurait-il fallu pour que les deux cœurs dont il est question dans cette nouvelle fussent pleinement heureux? Presque rien : une légère coïncidence dans leurs sentiments.

Il y a ainsi dans chacun de ses meilleurs contes ce qu'on pourrait appeler un point noir ; quelque chose de méphistophélique, de

déplaisant, d'*immesurable*, le germe d'une pensée pénible et tenace qu'il met en vous.

La *Double Méprise* tout entière est née de ce point noir, les musiciens diraient de cette dissonance, mais il se retrouve partout ailleurs. Dans la *Partie de trictrac*, c'est la complète gratuité du geste affreux et presque sans raison par lequel le lieutenant Roger vole le Hollandais ; c'est, dans le *Vase étrusque*, l'imbécillité du soupçon qui coûte la vie à Saint-Clair ; c'est, dans *Arsène Guillot*, ce sournois dernier chapitre, plein d'une ironie si sombre et si blessante, où l'on sent bien que Mérimée est heureux de nous déplaire ; c'est toute la comédie insinuante, incomplète, cauteleuse que l'on entrevoit dans *l'Abbé Aubain*. Au fond de tout cela, nous retrouvons le franc athée, et pis encore, que fut Mérimée. Ces atroces images de la vie humaine, auprès desquelles celles des romanciers naturalistes sont presque des berquinades, on sent qu'il les a écrites avec une malicieuse complaisance. Tout ce qu'il y a en nous d'à demi involontaire, de maladroit, d'absurde, d'inachevé, tout ce qui fait que notre vie est soumise au désordre, à l'incohérence et finalement au malheur, trouve en lui un observateur narquois et peut-être satisfait. Je connais peu de pessimistes qui lui soient comparables ; mais son attrait suprême, c'est de cacher presque son arrière-

pensée et d'avoir l'air d'être un conteur élégant, parfait, indifférent à toute philosophie de la vie.

Cet admirable jeu d'une intelligence aux prises avec un sujet donné, et qui en fait jouer les facettes jusqu'au moment où elles finiront par nous donner une sourde inquiétude, est aussi visible que dans ses contes, dans certaines pièces du *Théâtre de Clara Gazul.*

Prenons par exemple *le Carrosse du Saint-Sacrement;* il fait penser à la fois à Molière, à Marivaux et à Musset : à Molière, par le grossissement des traits, si général, si franc, si dru, par une progression ininterrompue des effets comiques ; à Marivaux, par la subtilité ambiguë et les retours sur soi-même, les méandres d'un dialogue à la fois naturel et aérien ; à Musset, par je ne sais quelle fantaisie bouffonne, quelle invention d'opérette, qui enveloppent et dissimulent, avec une gracieuse pudeur, les plus poétiques trouvailles. Mais à tout cela s'ajoute l'esprit même de Mérimée, — et c'est sans doute ce qui a nui auprès du public au succès de cette pièce qui est un des chefs-d'œuvre de notre comédie, — je veux dire quelque chose d'énigmatique, de tendre, de perfide, d'insolent, de complexe, d'insoluble, qui empêche encore une fois que nous soyons entièrement, — et bêtement, avouons-le, — satisfaits, car il y a

une part de bêtise ou de jobardise chez certains de nos plus grands écrivains, Rousseau ou Hugo par exemple. Il n'y en a pas une once dans Mérimée.

Quand la Périchole, à la fin de la comédie, donne à l'évêque de Lima ce carrosse du vice-roi, qui a causé, grâce à elle, tant de scandales, je vous défie bien de dénombrer tous les sentiments auxquels elle obéit en le faisant : éclatante vengeance à tirer de son ennemie qui la méprise, la marquise Altamirano ; subtile manière de railler le vice-roi en offrant aussi facilement ce carrosse qu'elle a eu tant de peine à obtenir de lui ; plaisir, en faisant un cadeau qui, au fond, ne lui coûte guère, de *rouler* ce clergé qui ne l'aime pas, mais aussi, en même temps, duperie inconsciente envers ce même clergé qui la *roule* elle-même, au moment, où, tout en se moquant de lui, et par superstition d'Espagnole, elle le prend soudain au sérieux. Or, rien de tout cela n'est complètement exprimé et il faut presque le deviner à travers le mouvement rapide et sifflant des répliques.

*
* *

Si nous avons insisté sur le côté mystérieux de l'esprit de Mérimée, c'est, nous semble-t-il, qu'on le laisse le plus souvent dans l'ombre. On aime surtout à voir en lui

un amateur de drames et de scènes sanglantes, mais c'est qu'on pense à *Carmen*, à *Colomba*. Il n'y est pas contenu tout entier, ni dans son amitié avec Stendhal, qui ne semble nullement l'avoir influencé autant qu'on le dit.

Il y a toujours eu dans son caractère et dans sa vie du je ne sais quoi, — comme disait le cardinal de Retz du duc de La Rochefoucauld, — cette porte ouverte sur autre chose et que j'appelais son point noir. Plus on l'analyse et plus on s'aperçoit qu'il est impossible de le connaître entièrement. Nous savons à peu près tout ce qu'on peut savoir, par exemple, d'un Lamartine, d'un Balzac ou d'un Flaubert, j'entends de leur vie morale. Mais si nous songeons à Prosper Mérimée, si nous cherchons à prendre de lui une empreinte complète, nous le voyons se dérober. Il est lui-même tout pareil aux dernières phrases de ses contes, aux finales de la *Double Méprise*, d'*Arsène Guillot*, de *la Partie de trictrac;* il s'esquive avec un sourire ambigu.

Derrière toute cette œuvre, on retrouve le gamin qui, à cinq ans, ayant entendu ses parents rire d'une gronderie qui l'avait fait pleurer, s'était bien juré de ne jamais être dupe et qui ne l'a jamais été par la suite, — ou presque jamais. Et comme, en dernière analyse, il n'y a peut-être dans l'homme que

l'enfant qu'il a été, ce secret de son esprit, que nous cherchons passionnément dans les livres et la vie de Mérimée, peut-être appartient-il à un gamin de cinq ans de nous le livrer et de nous faire comprendre la raison de cette méfiance universelle, dont il a toujours souffert et qu'il a fini par éprouver à l'égard même de son talent d'écrivain.

LE CENTENAIRE

DE MAURICE DE GUÉRIN

En fêtant le centenaire de Maurice de Guérin, qui naquit au château du Cayla, dans le Tarn, le 4 août 1810, on célèbre enfin sa première participation à la gloire, — du moins, à ce que la gloire a de vraiment populaire et de général. Jusqu'ici, et malgré l'admiration de Sainte-Beuve, de George Sand, de Barbey d'Aurevilly, le souvenir de Maurice de Guérin a longtemps cheminé dans l'ombre ; le réalisme un peu bas, qui a été l'effort littéraire de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, ne pouvait reconnaître un précurseur dans cet idéaliste au cœur sombre, qui s'en était allé si vite. C'est la génération symboliste (qui a réparé tant d'autres injustices !) qui a remis en honneur le nom et l'œuvre d'un des meilleurs écrivains du romantisme.

Il faut dire aussi que la grande renommée

d'Eugénie de Guérin, la vogue de son journal que toutes les femmes ont lu, ont longtemps maintenu dans une demi-obscurité les écrits de Maurice que l'on se souciait peu de pénétrer. Mais si les familles chrétiennes, qui s'intéressaient avec ferveur au *Journal* d'Eugénie de Guérin, ont négligé ce frère qu'elle adorait, nous ne les imiterons pas et nous associerons à la gloire de l'auteur du *Centaure* le souvenir de cette sœur qui laisse un si bel exemple de ce que fut, vers 1830, dans un coin perdu de province et dans une situation voisine de la gêne, l'âme d'une jeune fille de France.

La destinée de Maurice de Guérin devait être fort brève. Né en 1810, il mourait de la poitrine le 19 juillet 1839 ; la phtisie l'emporta, comme elle avait emporté Watteau, Novalis, Schubert, Chopin, Léopardi, Keats, comme elle devait emporter Albert Samain et Beardsley, tous ceux qui ont rêvé une terre promise et qui l'ont dépeinte, sans pouvoir a découvrir. Ne plaignons pas trop Maurice de Guérin d'avoir si promptement disparu. Ces vingt-neuf ans lui ont suffi pour conquérir l'immortalité.

Élevé par sa sœur, qui lui donna de bonne heure cette gravité, qui était le fond de son caractère, il fut mis à onze ans au petit séminaire de Toulouse, puis à Paris, au collège Stanislas où il se lia avec Barbey d'Aure-

villy. Les Guérin n'étaient pas riches, Maurice dut donner des leçons. Mais comme il était beau, qu'il avait un joli nom, il mena quand même une vie assez élégante, et il alla dans le monde où il avait des succès. Pendant quelque temps, il s'exila dans la solitude bretonne du château de la Chênaie où Lamennais réunit quelques disciples, et Lamennais eut sur son esprit une influence certaine. Il eut diverses amours que nous connaissons, car rien, hélas ! n'est caché aux érudits. Après une tendresse d'adolescent pour une amie de sa sœur, Louise de Bayne, après un amour ardent et platonique, qui eut pour objet la femme d'un de ses meilleurs amis, Mme Hippolyte de la Morvonnais, il eut une liaison orageuse avec une jeune femme, passion assez romantique sans doute, car on lui attribue l'origine du mal qui devait l'emporter. Par extraordinaire, nous ignorons encore le nom de l'héroïne de ce roman, mais on nous le promet déjà et nous le saurons avant peu d'années. Cependant, les chagrins et la rupture qui suivit ne durent pas affecter outre mesure Maurice de Guérin, car il épousait bientôt Mlle Caroline de Gervain, qui était née aux Grandes-Indes, et il mourait après huit mois de bonheur, ayant eu cette vie assez romanesque qui convient à un vrai poète.

*
* *

Pas d'œuvre plus courte que la sienne : quelques vers médiocres, des lettres, un journal, un fragment interrompu, un poème en prose... Mais ce poème est le *Centaure*, qui est un chef-d'œuvre, malgré sa brièveté, et qui a survécu et survivra à bien des œuvres ambitieuses. Et c'est un chef-d'œuvre d'abord, parce que Maurice de Guétrin, dans un temps de pathos et d'emphase, a employé le style le plus clair, le plus ferme, le plus vigoureux et qu'il y a ajouté je ne sais quelle plénitude et quelle sombre harmonie, une sonorité d'airain, ce que l'on trouve dans les plus belles pages de Bossuet et de Chateaubriand ; c'est un chef-d'œuvre, ensuite... Mais ici intervient l'élément mystérieux. Par quel miracle, en plein romantisme, Maurice de Guérin sut-il retrouver la veine de l'hellénisme, de l'hellénisme le plus vivant, et non de celui des érudits et des professeurs? Ce *Centaure*, dont il a écrit la magnifique confession, est une création réelle ; il existe, il parcourt les forêts, il semble rêvé par un des vieux Grecs qui assistaient à la fusion des races bestiales et des races humaines, au commencement du monde. En lui, cependant, Maurice de Guérin a mis sa pensée panthéiste. Il lui suffit, dit-on, de quelques visites aux Antiques du

Louvre pour voir naître son héros ; mais il lui avait fallu auparavant se faire lui-même à-demi animal, aimer d'un amour violent les forêts, les prairies, les tempêtes, la mer, les paysages du Cayla et ceux de la Chênaie. Si cette œuvre est si belle, c'est que, rapide et concentrée comme elle l'est, elle n'en porte pas moins l'âme de son auteur, lentement mûrie et douloureusement formée.

On la retrouve dans le journal, cette âme, mais elle y apparaît moins égale. Elle n'a pas cette haute sérénité, ce calme à demi divin qui caractérise le *Centaure*. Elle est plus proche du siècle, elle est ardente et contrariée, soulevée par des aspirations vagues, mêlant à ce grand amour de la nature des désirs plus troubles, tous les tourments d'une imagination romantique. Mais ce qui est aussi net dans le journal que dans le *Centaure*, c'est le beau son que rendait cette âme-là, au choc de la nature comme à celui de la douleur, c'est la pureté de ce caractère, c'est la délicatesse de cette sensibilité. Rien de bas, rien de vil, ni d'intéressé ne semble avoir effleuré Maurice de Guérin ; c'était le digne frère de cette Eugénie qui sut créer autour d'elle une si noble atmosphère morale. Sans doute, le *Centaure* fut-il le plus bel aboutissement de la pensée de Guérin, il retomba ensuite à ses inquiétudes et à ses doutes, mais au fond de ce panthéiste, qui avait rêvé « Oh !

se mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la terre ! », le catholique n'avait pas disparu. Avant de mourir, il demanda les derniers sacrements. Étrange figure qui sut allier la fougueuse sérénité du paganisme à l'espoir illimité des chrétiens ! De là, peut-être, de cette contradictoire association vient son charme, comme son mystère, et c'est pourquoi ce jeune homme, dont l'unique portrait que nous possédions nous montre la face acérée et méditative, ne connaîtra point ici-bas le terrible oubli définitif.

THÉODORE DE BANVILLE

M. Victor Barrucand vient d'accomplir une œuvre utile et une œuvre pieuse ; il a eu la patience de rechercher dans les journaux parisiens, entre 1849 et 1881, — *le Pouvoir*, *le Paris*, *le* 10 *Décembre*, *le Nain Jaune*, *le National*, — les feuilletons que Banville y jetait avec sa prodigue insouciance et de les réunir sous le titre général de *Critiques*. Et il a ajouté ainsi aux autres œuvres de Théodore de Banville un petit volume exquis, un peu trop court peut-être, et formé des morceaux les plus brillants, des improvisations les plus charmantes et les plus agiles de ce ravissant esprit.

Ce livre se lit avec plaisir et aussi avec curiosité. C'est donc comme cela que l'on faisait du journalisme à Paris entre 1849 et 1881 ! Nous n'avons pas fait de grand progrès depuis. Un Théophile Gautier, un Banville, voilà qui se rencontre rarement dans la presse contemporaine ! Et cependant, Théodore de

Banville, même dans cette ingrate besogne, mettait quelques-uns de ses meilleurs dons ; son style chatoyant et enflammé, plein de pointes, de pirouettes et d'envolées lyriques, ce style qui a des paillettes et des étincelles, spirituel et poétique, riche de souvenirs littéraires, de comparaisons mythologiques et toujours si vif et si lumineux. Mais on y trouve aussi cette intelligence des vrais poètes qui semble toujours tomber de haut, cette intelligence qui tourne dans la nuit de tous comme un phare et qui éclaire ce que personne ne distingue. Et ce qui enflamme cette intelligence, c'est un enthousiasme toujours jeune, une ardeur inextinguible pour tout ce qui est beau. Il faut voir comment il juge, dès leur apparition, et Bizet (dont *Carmen* venait de tomber), et le naissant Wagner, et Berlioz, et Manet. Et si je cite ces noms, c'est qu'il s'agit d'artistes dont l'instrument est différent du sien ; quel hymne, sitôt qu'il est question de Victor Hugo, de Balzac, de Baudelaire !

Victor Barrucand a judicieusement exhumé aussi différents morceaux sur la guerre de 1870 que l'on ne lit pas aujourd'hui sans émotion. Dès l'ouverture des hostilités, Banville ne respire plus que le culte des héros, la foi, l'enthousiasme, puis après la défaite, une confiance nouvelle (et voit-on aujourd'hui à quel point elle était justifiée?) dans les des-

tins éternels de la France, dans sa mission civilisatrice. Il sait qu'elle rebondira, qu'il y a en elle comme une source de Jouvence à laquelle elle ne cessera pas de s'abreuver. Son seul regret est qu'après 71 ses compatriotes ne profitent pas davantage de la leçon de la guerre au point de vue dramatique et que l'on continue à jouer, — et trop souvent, — autre chose que Corneille, et Racine, et Molière !

*
* *

Théodore de Banville est un méconnu, et presque un inconnu. Tout le monde sait son nom, personne ne lit son œuvre, ou plutôt, on a parcouru de lui quelques vers, ses *Odes funambulesques*, plusieurs de ses *Cariatides*. Mais qui donc a lu le magnifique volume des *Exilés* et dans les *Exilés*, l'*Ame de Cœlio*, qui est un des plus beaux poèmes de la langue française, presque à l'égal de la *Maison du Berger*, de Vigny, du *Voyage*, de Baudelaire, des *Fenêtres*, de Mallarmé, du *Bateau ivre*, de Rimbaud, et de tant d'autres plus célèbres encore, mais non moins beaux? On a vu jouer aussi *le Baiser* ou *Riquet à la Houppe*, qui sont d'ailleurs d'adorables féeries, à la fois pétillantes et vaporeuses, et c'est tout. Mais Banville n'est pas là tout entier. Il faut connaître aussi sa prose, ses contes, ses chroniques, et surtout *Mes Souve-*

nirs, qui sont certainement un des chefs-d'œuvre du dix-neuvième siècle, auxquels on n'a pas encore fait la place à laquelle ils ont droit et qu'il faudra bien qu'on leur rende un jour ou l'autre.

Vers la fin de sa vie, Banville s'avisa qu'il avait connu les hommes les plus célèbres de son temps et aussi les plus curieux, qu'il était naturel qu'il parlât d'eux et qu'il racontât les nombreuses anecdotes qui assiégeaient sa mémoire. Mais déjà, je ne sais quelle magie, une brume dorée enveloppait ces radieuses époques de sa jeunesse, où il les approchait, et puis, l'imagination toujours amusée de Banville venait se mêler à la fantasmagorie naturelle du souvenir. Les personnages rencontrés, eux-mêmes, d'ailleurs, étaient fort singuliers, si bien que ce volume est étrange, féerique, inattendu ; les traits de caractère y sont étonnants, les intérieurs, fastueux ; les originalités, les excentricités mêmes, y abondent à un tel point qu'on a plutôt l'impression des « Mille et une Nuits » que de la vie contemporaine. Il semble par moment que ces souvenirs soient inventés, que la réalité ne puisse pas être telle, mais c'est que Banville, comme tous les vrais artistes, faisait instinctivement son choix dans la vérité ; il avait tout naturellement dans l'esprit une sorte de grille qui isolait, mettait en lumière ce qui lui semblait avoir du caractère et qui voilait

le reste. Et ainsi il finissait par ne plus trouver dans le monde que ce qu'il attendait de lui.

Les recueils de nouvelles sont aussi une des parties les plus importantes de son œuvre. *Contes féeriques*, *Contes héroïques*, *Esquisses parisiennes*, *Contes pour les femmes*, ce sont, pour la plupart, de brèves histoires, légères et gracieuses qui, dans la pensée de leur auteur, devaient avoir le ton des vieux fabliaux français. Mais comme ils s'en éloignent et comme, en fin de compte, ils ne sont pas autre chose que du Banville ! Ils ne ressemblent à rien, ils sont en même temps modernes et mythologiques, malicieux et subtils, fantaisistes et drolatiques, mais sous leur apparence enjouée et dansante, ils sont souvent extrêmement profonds, et il en est qui renferment la plus intelligente et la plus véritable philosophie. Certaines constituent un mélange de fantastique et de satire, comme le *Festin des Titans*, qui est extraordinairement savoureux.

Mais peut-être ne serait-il pas oiseux de dire ici quelques mots d'une question qui touche à l'expression même de notre vie littéraire. Voici bien des années déjà que, sous couleur de classicisme, on réduit, on mesure de plus en plus sa place à l'esprit français. Pondération, ordre, mesure, c'est bien, c'est très bien, mais prenez garde que l'on caractérisait ainsi le talent de Pon-

sard, de Legouvé, de M. Viennet ! Cette pondération, cet ordre, cette mesure, ne valent que si elles maintiennent, que si elles dominent une riche matière intellectuelle. C'est bien de tailler une forêt, mais il faut la forêt. Pourquoi parle-t-on toujours de la taille et jamais de la forêt?

A entendre les fanatiques de ce classicisme, il semblerait que la littérature française ne dût jamais avoir des œuvres d'imagination, des œuvres pittoresques ou décoratives. Elle a eu pourtant aussi sa veine lyrique, romanesque et fantaisiste. Boileau a essayé de l'endiguer, mais il n'y a réussi qu'à moitié. Si l'on songe à quelques-uns des auteurs de la Pléiade et à cette école lyonnaise qui l'a précédée, avec Louise Labbé et Maurice Scève, aux précieuses et aux grotesques du dix-septième siècle, aux conteurs et aux poètes légers du dix-huitième, à certains romantiques, aux Parnassiens et aux symbolistes, à bien des romanciers contemporains, on trouvera une série d'ouvrages qui ne sont pas les plus grands, ni les plus connus peut-être, mais qui, pour cela, n'en sont ni moins exquis, ni moins excellents, et dont tout de même les traits les plus caractéristiques ne sont ni la mesure, ni la pondération, mais une certaine liberté dans l'invention, une certaine outrance dans l'expression, un raffinement excessif, des recherches curieuses au point de vue

de la langue et de la pensée, l'amour de la couleur, de l'esprit, de la rêverie, un art extrême enfin dans la transposition.

Cette tradition-là, trop de nos écrivains l'ont eue pour qu'elle soit niable, et quel avantage aurions-nous à supprimer de nos mémoires et Louise Labbé elle-même, et Remi Belleau ou Baïf, et Théophile de Viau, Saint-Amant ou Tristan L'Hermite, et Duclos ou Parny, et Aloysius Bertrand ou Nerval, et Mallarmé ou Rimbaud? Et si l'on m'objecte que je ne cite point là les plus grands noms, je pourrais répondre que cette forme de fantaisie française, ou de romanesque spirituel, comme il vous plaira enfin de la nommer, vous la trouverez, en plus d'un point, dans Ronsard, et dans cette *Franciade*, en particulier, qui est un ouvrage si charmant et si méprisé, je ne sais pourquoi, des professeurs, ou dans les premières comédies de Corneille, ou dans la *Psyché* de La Fontaine et son *Voyage dans le Limousin*, dans *la Princesse de Babylone* ou *le Taureau Blanc*, de Voltaire. Elle anime *l'Homme qui rit*, de Hugo et *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier, tout le théâtre de Musset ! De nos jours, vous la reconnaîtrez dans *les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, d'Élémir Bourges, ou *la Canne de jaspe* de Henri de Régnier (1).

(1) Cet esprit de fantaisie, de *travestissement*, eût dit Baudelaire, vous le retrouverez chez quelques-uns des meil-

Enfin, c'est cela encore qui constitue le charme de Banville. Ce sourire ailé, cette grâce dansante que les Grecs ont connus, qui font tout le génie de Henri Heine, c'est le style même de Banville. Comment le caractériser d'un mot? On se souvient du clown fameux :

> Enfin de son vil échafaud,
> Le clown sauta si haut, si haut,
> Qu'il creva le plafond de toiles,
> Aux sons du cor et du tambour,
> Et le cœur dévoré d'amour,
> Alla rouler dans les étoiles !

Une plaisanterie qui se termine comme une fusée, une drôlerie qui s'achève en cri lyrique, voilà la forme de cet esprit. Admirez si vous voulez, que le goût français y fasse régner tant de décence, de tact et de finesse, mais admirez alors aussi la qualité de cette invention, les ressources de cette folie et la puissance de ces associations d'images.

Et pour mieux vous prouver que nous avons ainsi toute une tradition de littérature de libre imagination, je vous rappellerai que si Banville a écrit des contes de fées, il n'a fait qu'obéir à un vieil usage. Depuis nos origines, les fées n'ont jamais complètement abandonné notre pays. Après avoir fait l'en-

leurs parmi les derniers conteurs français, de P.-J. Toulet à Giraudoux, de Miomandre à Delteil, de Paul Morand à J.-L. Vaudoyer, de Gilbert de Voisins à Jean Cocteau.

chantement des romans de la Table Ronde et contribué à jeter leur délicate ambroisie sur les lais de Marie de France, elles sont revenues à la cour de Louis XIV avec Perrault et Mme d'Aulnoy. Elles ont rempli le dix-huitième siècle avec Crébillon, Voisenon, Boufflers, Cazotte, Moncrif, Duclos, Hamilton, Beckford, Mlle de Lubert, etc... Deux Français émigrés les ont entraînées en Allemagne : Chamisso et La Motte-Fouqué (*Peter Schlemihl* n'est pas exactement un conte de fées, mais c'est tout comme...) Et au dix-neuvième siècle, nous avons eu Nodier, Hégésippe Moreau, Banville, Mme de Ségur même et les conteurs symbolistes (1). Que de gracieuses rêveries, d'émotions délicates, d'envolée au-dessus du réel ne représente-t-elle pas, toute cette littérature féerique !

Banville nous a conduits un peu loin et entraînés à travers bien des siècles. Mais c'est que nous craignons qu'un jugement arbitraire du goût français ne pousse nos contemporains à négliger trop de branches de notre poésie et de notre art et que, pour mieux admirer le tronc vigoureux qui enfonce ses racines dans le sol, on oublie de se réjouir de tant de rameaux chargés de fleurs et qui s'élancent vers le ciel.

(1) Cf. *la Princesse à l'aventure*, par Pierre de Querlon et Charles Verrier, *les Contes pour les Enfants d'hier*, d'Albert Mockel ou ceux de Charles Van Lerberghe, qui, je ne sais pourquoi, ne sont même pas réunis en volume !

LES DERNIERS ROMANS
DE PAUL BOURGET

L'ÉCUYÈRE ET *UN DRAME DANS LE MONDE*

M. Paul Bourget vient de publier, presque simultanément, deux ouvrages, très représentatifs, l'un et l'autre, de sa double manière ; dans le premier, il part de l'étude réaliste et minutieuse d'un milieu authentique pour aboutir aux événements les plus romanesques ; dans l'autre, par contre, prenant pour tremplins des événements romanesques, il s'élève aux conclusions philosophiques les plus générales.

On pourrait presque dire que toute l'histoire intellectuelle de Paul Bourget est contenue dans ces trois termes : une base d'observation, des moyens dramatiques, et un enseignement à la fois psychologique et social, qui, parfois, comme une fable du dix-septième siècle, prend presque forme de moralité.

Ajoutons que, si certains de ces romans sont conçus *a priori* et de manière à servir une thèse, cette thèse, au contraire, doit être considérée comme le fruit d'une expérience librement faite. Je veux dire que si *l'Étape*, par exemple, est construite de façon à faire triompher une théorie chère à l'auteur, cette théorie elle-même représente des centaines d'observations directes. C'est en cela que M. Paul Bourget diffère essentiellement des romanciers ou auteurs dramatiques à thèse, lesquels prennent en général une idée toute faite et la développent mécaniquement. De là, l'extrême honnêteté de ses moyens et ce qu'on pourrait appeler le côté clinicien de ses livres ; de là, aussi, l'apparente contradiction de plusieurs d'entre eux, qui ont l'air à la fois de planches d'anatomie sociale et de récits à la George Sand et qui mêlent des réflexions de laboratoire à des conflits qui ont pu aller jusqu'au mélodrame ; de là, cette personnalité presque ambiguë de romancier mêlé de savant, dont l'œuvre demeurera comme une des plus extraordinaires de notre époque, quand le temps aura mis chacun à sa vraie place.

*
* *

On a reproché souvent à M. Paul Bourget d'user et d'abuser des événements roma-

nesques ; ce fut là d'ailleurs son premier divorce avec les écrivains de sa génération. Entre 1880 et 1890, il était entendu qu'il ne se passait rien dans la vie ; que tout y était plat, morne et sans conséquences et que la vérité littéraire aurait consisté à dépeindre tout au long l'existence d'un papetier assis, au fond de sa boutique et usant ses jours à guetter des chalands qui n'entreront jamais.

Chez plusieurs des bons auteurs qui datent de cette époque, il demeure encore quelque chose de cette vision-là. Mais Paul Bourget était un trop grand lecteur de Shakespeare, de Walter Scott et de Balzac pour accepter cet évangile de l'inaccompli. Il savait que l'assassinat, le viol, le suicide, le duel sont des incidents quotidiens ; cela n'est rien encore ; il savait surtout que le roman est l'art de développer des caractères et que les caractères se révèlent surtout sous la pression des circonstances imprévues, puissantes et tragiques. A quel moment le papetier dont nous parlons ou l'héroïne d'*Une belle journée*, de Henry Céard, trouveraient-ils l'occasion de prononcer la parole ou de faire le geste qui nous montreraient les dessous de leur être et de nous apprendre en quoi ils sont différents de tout autre papetier ou de toute autre honnête femme sur le point de ne plus l'être? Aucun des vrais romanciers, ni Dickens, ni Stendhal, ni Dostoïevsky, n'ont redouté de

mêler à la trame de leur récit des épisodes dramatiques ; et si *l'Éducation sentimentale* a paru si longtemps aux naturalistes le type du livre où il ne se passait rien, c'était par une erreur d'optique ; en réalité, la grandeur du livre provient justement du conflit qu'il y a entre un esprit romanesque et une existence qui ne l'est pas, si bien que lorsque la dernière visite de Mme Arnoux donne à Frédéric Moreau l'illusion précaire qu'il lui arrive enfin quelque chose, son âme véritable nous est révélée ; et il s'échappe de lui ces sublimes paroles lyriques où sa destinée longtemps refoulée se révèle enfin tout entière.

Il faut d'ailleurs, pour manier et faire jouer des incidents romanesques, une grande puissance d'imagination et une connaissance parfaite de l'architecture d'un roman. Ces dons-là ne sont pas fréquents ; et je vois couramment M. Bourget critiqué ou raillé par des écrivains dont je n'ai qu'à ouvrir un volume pour m'apercevoir qu'ils ne savent ni mettre debout un individu, ni suivre une conversation, ni même raconter une histoire ! Il y a, je le sais, bien des manières de concevoir le roman ; et Maupassant, là-dessus, a écrit dans la préface de *Pierre et Jean* des pages définitives ; mais la meilleure consistera toujours à faire dépendre les épisodes les uns des autres et à les nécessiter par le

caractère des personnages. Or, combien y a-t-il aujourd'hui de romanciers qui se soucient encore des caractères, et quand on a fait d'un personnage un *amoureux*, songe-t-on à autre chose? Nous aurons trop souvent à revenir sur cette question pour nous y attarder aujourd'hui davantage.

*
* *

Cette imagination puissante et ce don de construire, Paul Bourget les possède au plus haut point. Ils auraient suffi à faire la fortune d'un romancier moyen, même s'ils n'eussent pas servi à étayer une œuvre de cette signification morale. Il les possède dans le plus long roman comme dans la plus courte nouvelle. Et je me demande même si je n'admire pas en Paul Bourget le nouvelliste autant que le romancier et si *l'Échéance* (1) ou *le Justicier* (2), — ou des contes plus courts encore, *le Brutus* (3), *Une ressemblance* (4) ou *le Passé* (5) — ne sont pas, dans leur genre, des choses aussi belles que *le Disciple*, *Une idylle tragique* ou *Un drame dans le monde*. On y trouve en tout cas le plus extraordinaire

(1) *Drames de famille.*
(2) *Le Justicier.*
(3) *Les Détours du cœur.*
(4) *La Dame qui a perdu son peintre.*
(5) *Idem.*

répertoire de conflits pathétiques qui se puisse concevoir. Et depuis Balzac, et plus encore que Zola, je ne vois personne qui ait eu ce sens de la composition resserrée, qui n'admet aucun épisode étranger à un plan d'ensemble et soumet tout, conflit et personnages, à une idée centrale. Voyez à côté des siens les meilleurs romans contemporains et le désordre qui y règne : action tardive et relâchée ; épisodes sans signification ; conversations destinées à nous renseigner sur ce que pense le romancier et non les personnages ; comparses inutiles ; conclusion arbitraire. On appelle, en général, cette confusion : *la vie*, comme si l'art et la vie étaient une seule et même chose et comme si l'art ne consistait pas d'abord à donner un style à la vie. Le style, en effet, ne s'arrête pas uniquement à bien écrire, mais à faire un choix dans les matérieux que la vie nous donne et à les soumettre à un certain rythme qui est en nous et qui accompagne notre vision du monde.

Dans un livre comme *l'Écuyère*, cette imagination et cette composition constituent d'ailleurs le principal attrait du roman. Ce livre, si je m'en souviens bien, a paru, il y a assez longtemps, dans *l'Illustration* sous ce titre : *Mal d'autrui n'est que songe*, et il est bâti, en partie, sur cette idée simple et vraie que nos fautes principales à l'égard d'autrui

proviennent de notre impuissance à nous représenter ces sentiments. Mais cette impuissance, M. Bourget ne la peint pas abstraite et vague comme une allégorie, il nous la montre en pleine action, et pour mieux la situer, il la fait dépendre, non seulement de l'humaine condition, mais encore d'un caractère spécial qui est celui du comte Jules de Maligny.

Or, le comte Jules de Maligny est un jeune et élégant viveur qui a un peu de sang slave dans les veines et qui possède de ce fait le dangereux pouvoir de superposer les uns aux autres des accès de sincérité contradictoires. Avec une de ces natures-là, Tourguénieff a réalisé son admirable *Dmitri Roudine.*

Sincère en aimant une jeune fille, sincère en lui offrant de l'épouser, Maligny n'a pas la force de lutter pour l'obtenir et il l'oublie, aussi vite qu'il l'a aimée. A cette nature irrésolue, changeante, prompte à se créer des fables et à en créer aux autres, Paul Bourget a opposé une jeune Anglaise en qui il s'est plu, visiblement, à vouloir réaliser ce type idéal, presque angélique, tout en douceur, en mélancolie et en loyauté, qui est celui des héroïnes de Shakespeare et de George Meredith, la vierge que l'on imagine d'après les vers de Tennyson.

Dans sa noblesse, sa pudeur, son pouvoir obscur de rêver, cette Hilda Campbell est une

des héroïnes les mieux venues de M. Bourget ; et si l'on veut voir de près l'extrême conscience de notre auteur et la sécurité de sa psychologie, il faut comparer Hilda Campbell à l'Alba Steno, de *Cosmopolis*. Toutes deux sont visiblement des filles préférés de son imagination ; en toutes deux, il a mis avec tendresse ce qu'il y a à ses yeux de plus séduisant et de plus mystérieux dans une femme ; toutes deux sont victimes de l'égoïsme et de la brutalité des hommes. Mais l'une est la fille d'un Anglais, l'autre, d'une Vénitienne et d'un Russe ; et les traits supplémentaires, dont Paul Bourget a souligné cette création naturelle de son esprit, sont véritablement les traits essentiels du caractère anglais ou du caractère italien mâtiné de russe.

Comme Alba Steno, Hilda Campbell disparaît tragiquement, à la suite de scènes émouvantes, qui ont pour but de nous montrer la fidélité et le dévouement de son caractère. Je crois bien que M. Bourget a pris ce caractère moins dans la vérité que dans le rêve des poètes anglais ; il y pense même tellement, qu'il répète à son sujet le cri du roi Lear à Cordelia : *Sur de tels sacrifices, ma Cordelia, les dieux eux-mêmes jettent de l'encens.* Il se peut que de tels êtres se rencontrent aussi dans la réalité, mais on les y voit moins sûrement que chez ces grands visionnaires saxons ou celtiques ; en tout cas, l'exaltation

romanesque dans laquelle vit Hilda Campbell nous frappe d'autant plus qu'elle évolue dans un milieu très vulgaire de marchands de chevaux ; mais ici encore, l'observation demeure juste, et cette enfant délicate, élevée au milieu des maquignons, nous paraît aussi vraisemblable que le sont les poétiques figures féminines que Thomas Hardy nous montre au milieu de ses rudes paysans et qui éclairent, comme un faible rayon de lune, les âpres tableaux où se complaît le génie de l'auteur de *Jude l'Obscur*.

***

Il y a loin de *l'Écuyère* à *Un drame dans le monde*. L'un n'est qu'une aventure romanesque, éclairée par une belle figure de femme ; l'autre est un roman haletant et passionné, qui met en jeu quelques-uns des ressorts les plus puissants de notre être. C'est certainement un des plus beaux ouvrages de M. Bourget ; par son intelligence, sa densité, sa puissance, la noblesse de son enseignement, il me semble qu'il vient immédiatement après *André Cornélis*, *le Disciple*, *Cosmopolis* et *le Démon de midi*.

Le sujet en est affreux. Une jeune femme, Mme de Malhyver, se trouve au chevet d'une tante mourante dans le moment le plus angoissant de sa vie, à elle. Son mari qui, d'une part, est à peu près ruiné et qui, d'autre part,

a acquis pendant la guerre, où il s'est héroïquement battu, un sentiment nouveau de sa responsabilité de grand seigneur, de gentilhomme terrien, vient de lui annoncer qu'il a pris la décision de fermer son hôtel, de quitter Paris et d'aller s'enfermer avec elle et leur fils, dans un château qu'il possède en pleine Auvergne. Or, Odette de Malhyver est depuis plus de cinq années la maîtresse d'un ami de son mari, Xavier de Larzac, et elle est folle de lui. Elle en est folle au point de ne pouvoir supporter l'idée de quitter Paris, d'autant plus que Larzac est très assidu auprès d'une de ses amies, Cécile Machault. Se retirer de Paris, c'est donner Larzac à Cécile Machault...

Pendant cette longue veille auprès de sa tante mourante, la comtesse de Malhyver en vient à se demander si la vieille Mlle de Sailhans a fait son testament et quel il est. De là à ouvrir un secrétaire pour le chercher, il n'y a qu'un pas. Elle le trouve et voit qu'elle est déshéritée, mais si ce testament disparaît, elle redevient l'héritière. Redevenir l'héritière, c'est demeurer à Paris et c'est garder Larzac. Encore un pas, et le testament est jeté au feu. C'est le premier crime contenu tout entier déjà dans l'indiscrétion originelle.

Alors, ramenée comme il arrive, dit M. Paul Bourget, par l'accomplissement de son acte au sen-

timent du danger, elle se relève. Avec des précautions, cette fois, lentement de nouveau et sur la pointe des pieds, elle marche vers le secrétaire, en répare le désordre. Elle écoute. Il lui semble qu'elle n'entend plus venir du lit cette respiration de personne endormie qui la rassurait. Elle a pris la lampe, afin de la reporter sur la console, dans l'ombre, mais d'abord pour mieux regarder du côté du lit. Elle la repose, saisie d'un tremblement. Une nouvelle plainte est venue de ce lit. Elle avance et voit les yeux de la mourante fixés sur elle, l'un grand ouvert, l'autre avec sa paupière à demi fermée.

Il est impossible à la jeune femme de savoir si sa tante l'a surprise ou non dans l'accomplissement de son crime. En tout cas, si elle revient à la santé, elle cherchera le testament, elle ne le retrouvera pas... A cet instant, le regard de la jeune femme se pose sur une préparation de digitaline destinée à soutenir le cœur de la malade. Quelques gouttes de plus dans le verre, et Odette est sauvée.

Paul Bourget a écrit peu de pages plus fortes, plus belles, plus vraies, que celles où il montre l'envahissement de l'être moral d'Odette par l'idée de l'assassinat ; le caractère fatal de cette idée ; la demi-inhibition de la conscience ; le quasi-automatisme de l'acte lui-même. J'ai entendu critiquer cette partie qui semblerait excuser le crime ; mais

il n'y a ici aucune excuse à donner ; si le crime ne s'accomplissait pas dans des conditions psychologiques particulières, il y a bien peu d'êtres qui accepteraient les effroyables risques que l'on court à en commettre.

Nous tenons maintenant le livre tout entier, il va se dérouler implacablement, fatalement, comme une série de théorèmes, comme une tragédie grecque. Écrasée par son secret, Odette de Malhyver le révélera à Larzac, le jour où elle a la preuve qu'il vient de la tromper avec Cécile Machault. Chassée par lui, elle s'enfuit en Auvergne auprès de son mari, et rongée d'angoisse et d'ennui, elle l'avoue aussi à Géraud de Malhyver un jour où elle a tenté de boire pour échapper à soi-même. Mais Larzac a pu la chasser, il n'est que son amant. Malhyver, lui, est en partie responsable des actes de cet être, et il est solidaire de sa vie ; il la garde auprès de lui et il tentera de la sauver. Ce parallèle entre l'amant et le mari est mis en relief de façon tout à fait magistrale.

La conclusion du livre est purement religieuse. Où Géraud et Odette trouveront-ils la force de vivre, sinon dans l'obéissance aux lois de l'Église catholique, dans l'observance de ses pratiques, considérées — et c'est l'originalité de M. Bourget — comme la meilleure méthode expérimentale d'échapper aux tourments et aux fautes de ce monde?

Je me demande même si un dramaturge espagnol du seizième siècle ne fût pas allé plus loin encore et n'eût pas montré le crime d'Odette comme une épreuve de choix imposée par Dieu à une âme égarée pour la ramener à lui ! M. Paul Bourget se contente de nous montrer tout le parti que l'on peut tirer d'une situation abominable, si l'on retrouve la foi ; et c'est, je crois, une vérité que l'Église catholique possède à peu près seule que ce pouvoir d'arracher les gens au chaos et de les sauver de la désespérance finale, s'ils se sont engagés trop profondément dans des chemins qui, sans elle, sembleraient sans retour. Cette conclusion a paru trop simple à plus d'une personne scrupuleuse ; on a pu même trouver qu'il était dangereux de nous montrer qu'il suffisait d'une confession pour effacer un empoisonnement. Et je me suis demandé si, en fait, cette critique n'était pas fondée. En ce cas, il faut toujours se dire : « Mais que fût-il arrivé pratiquement? »

Mme de Malhyver n'avait, il me semble, que trois issues : ou jouir de sa fortune mal acquise, avec cynisme en oubliant comment elle l'avait obtenue (solution affreuse et d'ailleurs peu humaine ; le remords, plus ou moins agissant, étant une réalité psychologique, et même capable de causer des troubles physiques graves, si j'en crois le savant viennois, le docteur Freud), ou se déclarer à la

police et satisfaire aux rancunes de la société (hypothèse absurde, quand le crime est inconnu d'elle, et sa punition propre à causer plus de désastres encore que le simple assassinat d'une moribonde), ou la conclusion de Bourget : trouver une consolation dans la religion et l'espérance confuse qu'on sera pardonné. Il était donc impossible d'échapper à ce dénouement, et l'on voit qu'aucune véritable critique n'est possible, si l'on admet le point de départ du roman.

Une des pensées profondes de cet ouvrage est qu'une femme du monde d'une certaine classe, — celle qui s'amuse, — à force de ne penser qu'au plaisir, finit par avoir la forme d'esprit d'une femme du peuple et la même absence de contrôle en face de l'instinct. « Il suffisait, dit-il, qu'une passion se fût emparée d'elle pour que la grande dame eût réagi comme une fille du peuple, une paysanne, comme cette Miette Coubret, en qui elle avait reconnu aussitôt une sœur de misère. » Il ne faut pas traduire cette idée comme un témoignage banal de cette vérité que tous les êtres féminins se ressemblent ; mais y sous-entendre que dans la même circonstance, une bourgeoise eût réagi différemment, et parce que sa peur de l'opinion est plus grande, et parce que la vie qu'elle mène a considérablement réduit chez elle ces élans instinctifs et ce sentiment de la liberté indi-

viduelle, qui mènent pareillement la grande dame et la fille du peuple.

Mais ce livre-ci tout entier est d'une psychologie extraordinairement âpre et audacieuse ; Paul Bourget a rarement dissocié nos sentiments avec une pénétration plus efficace. J'en citerai entre autres deux exemples : quand Xavier de Larzac apprend par sa maîtresse le crime qu'elle a commis, il lui est intolérable de penser que Géraud de Malhyver vivra sans le savoir de cet argent volé et il cherche un moyen de le renseigner sur son origine, sans le trouver d'ailleurs. Mais cet homme qui souffre pour l'honneur de cet ami est le même qui l'a déshonoré. Voilà de ces observations qui éclairent cruellement la multiplicité de l'âme humaine et qui nous ravissent !

Un autre encore : après avoir chassé Odette, Larzac l'oublie. Il l'oublie jusqu'au moment où il se prend à méditer sur l'affreuse situation où Malhyver est enfermé sans le savoir. Seulement, à force de méditer sur son ami trahi par lui, mais qu'il ne veut pas savoir avili par sa femme, il se réaccoutume à sa pensée, à elle ; il se remet à l'aimer, mais avec plus de misérable passion, car il l'aime dans sa bassesse. Et le retour le plus généreux de sa conscience lui rend possible la résurrection la plus dégradée de son amour !

Marcel Proust ne va pas plus loin dans l'étude de nos mobiles secrets et de leur inextricable emmêlement. J'ai toujours pensé d'ailleurs que Bourget avait causé à ses contemporains immédiats une surprise admirative analogue à celle que Proust nous donne. Elle a dû être bien forte, car il a créé un poncif psychologique qui dure encore. Il paraît peu de romans qui ne montrent un amoureux ayant devant le désir, la jalousie, la rupture, les réactions des amoureux de Bourget, bien que les hommes d'aujourd'hui soient très différents à ce point de vue de ce qu'ils étaient entre 1880 et 1890. (Si vous en doutez, lisez les livres des écrivains sincères, postérieurs à cette génération-là, lisez les *Lettres à deux femmes*, de Coulanghéon, lisez le *Manuel du petit gendelettre*, de Maurice Léon, ou même certaines pages de Jean de Tinan.) Je ne serais pas étonné que Proust à son tour créât en ce moment un admirable poncif psychologique et que dans trente ans, on le trouvât banal, parce que trois générations de romanciers auront utilisé ses découvertes et ressenti l'amour à leur tour comme le ressentent Swann ou tel personnage du *Côté de Guermantes*.

*
* *

On reconnaît, je pense, les romanciers supérieurs à ce fait qu'ils sont capables d'in-

venter des mondes moraux dissemblables.

Chaque homme, en particulier, est persuadé que tous les autres pensent comme lui ; et il a raison de le croire, puisqu'il agit comme s'il possédait la vérité ; c'est déjà une preuve d'intelligence et de liberté que de supposer qu'on puisse penser autrement que soi ; mais un grand romancier doit être capable de donner à chacun de ses personnages une vision entièrement originale de l'univers, inanalysable, incompréhensible pour tout autre que lui. Le conflit des caractères, et par conséquent de ces diverses interprétations du monde, voilà le thème éternel des belles œuvres d'imagination. En ce cas, un caractère doit provenir, en partie, de cette vision personnelle, et, en partie, de la notion préétablie qui a présidé, dès son enfance, à la formation de ce même caractère. Les plus grands romanciers, Stendhal, George Eliot, Dostoïevsky, ont été les plus capables de créer ces divergences originelles. L'habileté humaine a consisté à trouver un langage courant, facile, qui uniformisât ces différences ; le génie des romanciers est de découvrir ces différences essentielles sous la banalité de ce langage et de restituer à tout être sa virginité et, en même temps, son effort pour s'adapter à autrui. Hamlet est le type absolu de l'homme qui ne connaît que son interprétation du monde ; Porphyre Pétrovitch

(*Crime et châtiment*), la représentation parfaite de l'être le plus acharné (dans un intérêt professionnel et social) à vouloir pénétrer l'interprétation d'autrui.

Paul Bourget a ce don des romanciers supérieurs, avec cette différence que, chez lui, cette divergence des êtres est d'ordre philosophique ou social, plutôt que psychologique. Ils réagissent nerveusement à peu près de même devant les circonstances de la vie, mais ils superposent à ces réactions une philosophie entièrement personnelle.

C'est par une divergence psychologique, imperceptible au début, que les héros de Dostoïevsky ou d'Eliot finissent par être aussi éloignés les uns des autres que le guépard l'est de l'antilope ; mais il s'agit de Russie et d'Angleterre où chaque être est entouré d'une vaste zone de solitude. En France, pays social avant tout, chaque homme doit d'abord s'expliquer sur ce qu'il pense, non de l'homme, mais du citoyen, de l'idéologue ; plus encore, du paroissien. C'est ainsi que chez Balzac, nous trouvons non des anarchistes absolus, mais des anti-sociaux (Vautrin), des demi-anarchistes rusés qui veulent cependant se servir de la société et jouir de ses avantages (Rastignac, Marsay), et enfin les défenseurs sincères de cette même société, dont Balzac est le type le plus parfait. La même société se trouve chez

Bourget, avec cette nuance que chez lui, les anti-sociaux sont, en général, des aristocrates de l'esprit ou de la race qui profitent de ces privilèges sans y croire et qui souffrent d'en profiter ; non pas des ambitieux, mais des satisfaits, à qui leur plénitude égoïste donne l'impression d'une usurpation ; et si, ce sentiment amer, ils ne l'ont pas par eux-mêmes, la vie se charge expérimentalement de le leur communiquer. Ce châtiment par l'expérience, c'est à peu près le sujet de tous les romans de Paul Bourget, depuis *Un crime d'amour* jusqu'à *Un drame dans le monde.* Ce châtiment, c'est celui d'Armand de Querne (*Un crime d'amour*), parce qu'il n'a pas cru en la femme qui se donnait à lui ; celui de Robert Greslou (*le Disciple*), parce qu'il a conçu la vie comme une série d'expériences psychologiques sans tenir compte que l'objet de l'expérimentation était une créature comme lui ; c'est celui de Julien Dorsenne (*Cosmopolis*), parce que l'excès de l'intelligence a détruit en lui la possibilité de l'amour ; celui de la duchesse de Roannez (*Némésis*), parce que sa vie est un effroyable abus de toutes les cultures.

Le souci du moraliste est tel chez Paul Bourget qu'il lui est impossible de nous montrer tout simplement les événements en nous laissant le soin d'en tirer les conclusions nous-mêmes. Ces conclusions, il nous les impose, il nous violente presque pour nous les

faire adopter. Il y a des moments où nous avons l'impression, en le lisant, de lire moins un roman, œuvre directe, reconstruction possible de la réalité, qu'un travail de critique fait par un cerveau exceptionnel sur une circonstance donnée ; de participer à une admirable méditation sur un conflit humain plutôt que de l'avoir sous nos yeux. Mais pour Bourget, comme pour son maître Balzac, il n'y a pas exactement de réalité, il y a des combinaisons de causes et d'effets, qui n'ont de sens que si on déchiffre leur langage profond. Aussi, de son premier livre à ceux-ci, chaque récit est le prétexte d'un commentaire perpétuel qui l'explique. Ce commentaire à la fois littéraire, scientifique, religieux, artistique, social, cette suite d'observations et de reflexions, est une des parties les plus solides, les plus durables, à mon sens, de l'œuvre de Paul Bourget. Dans ses livres les moins bien venus, elle forme encore un tissu si fort qu'elle donne du relief et de la vie à l'affabulation, même quand celle-ci est trop aisément romanesque.

Si l'on isolait ces maximes, ces observations, ces digressions lumineuses, on aurait un recueil d'essais et de pensées extraordinaire, un des plus remarquables qu'ait produits notre race de moralistes ; on y trouverait aussi un recueil de documents historiques de premier ordre, car on cherchera un

jour, dans cette œuvre, pour connaître notre temps, ce qu'Albert Sorel cherchait dans Balzac au sujet du Consulat, de l'Empire et de la Restauration.

Je sais bien qu'un tel commentaire n'est pas non plus sans danger, il alourdit le récit, ralentit l'action, disperse l'attention ; que parfois, on est un peu agacé de voir démontrer avec insistance des choses que l'on avait parfaitement comprises soi-même. Mais à tout prendre, ses avantages l'emportent sur ses inconvénients, et le moindre n'est pas de nous donner tant de lumières générales sur l'essence de l'homme et ses rapports avec la société.

Car l'œuvre de Paul Bourget, comme de tout vrai Français, est profondément sociale. Elle n'a rien de l'individualisme anglo-saxon. Elle tient notre société, sinon comme une chose parfaite en soi, mais comme la meilleure organisation qu'on ait trouvée jusqu'ici pour limiter les pertes et les erreurs humaines. Je crois que son réactionnarisme foncier est dû autant à l'enseignement de Taine qu'au spectacle offert à Bourget tout jeune par le gaspillage absurde et féroce de la Commune, — comme telle pensée de Pascal, si sage et si prudente dans son esprit de conservation un peu médiocre, je veux dire réaliste, est née certainement de la vue de la Fronde et du désordre qui en découlait. Nous

ne sommes pas ici au cœur d'un être solitaire et sans rapports avec ses semblables, comme chez Daniel de Foe ; mais chez un écrivain qui ne peut concevoir un homme que comme un tissu de contigences et de rapports sociaux.

Si j'essaie de voir cette œuvre d'un seul coup d'œil, comme une chaîne d'inégales montagnes et d'en distinguer le mouvement général, l'orientation, je crois reconnaître que sa pensée directrice pourrait se résumer dans cette formule : « Pas d'aristocratie sans devoir ! » Tous les héros de Paul Bourget sont des aristocrates, — aristocrates du nom, de la fortune ou de la pensée ; tous abusent de leurs privilèges, sans admettre que ces privilèges exigent des charges correspondantes ; tous agissent comme si nos pensées et nos actes ne comportaient aucune conséquence. Les uns ont abusé de l'amour, d'autres du plaisir, ceux-ci de la culture spirituelle. Ceux qui ne sont pas châtiés voient le poids de leurs fautes retomber autour d'eux et frapper leurs victimes.

Cette conclusion générale se trouve entièrement dans *Un drame dans le monde*. Écoutez la confession de Géraud de Malhyver : dans ses trois éléments, elle résume l'évolution de tous les héros qui représentent le mieux les idées de Paul Bourget ; ces trois phases, effort aristocratique de développement individuel, de singularité, expérience réactive,

acceptation des lois qui nous dépassent, — tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, quelquefois les deux, rarement les trois, — on peut les retrouver dans la trame de chacun des récits de notre auteur. Dans les livres de sa maturité, il ne montrait en général que les deux premiers stades ; maintenant, il voit plus grand et plus complet, ce qui donne à ses derniers romans cette belle lumière d'arrière-saison, sereine, grave, amplement développée qui baigne tout, actions et pensées, dans la même grandeur douloureuse et la même confiance finale.

Mais revenons à Géraud de Malhyver et à ses paroles :

Quand je suis parti au mois d'août 1914, reprit-il, vous vous rappelez mes idées. Tenez, à ce dîner avec Larzac, très peu avant, où tous deux vous m'avez reproché mon pacifisme, mon internationalisme... Je me rends compte qu'à cette époque j'étais en réaction contre toutes les idées de ma famille et de la vôtre. Cette réaction pouvait être légitime. Nous avons vraiment trop peu évolué. Ce que je sentais, en 1914, c'était l'insulation de notre petit monde. Ainsi, moi, j'étais un inutile. Pourquoi? On ne m'avait préparé à aucune carrière. Pourquoi? Parce que mon père n'aurait pas permis que je servisse le régime, — comme son père n'avait pas admis qu'il servît l'Empire, — comme mon grand-père n'avait pas permis à son fils de servir la monarchie de Juillet. Il y a de la grandeur dans ces fidélités, à une condition : c'est

que l'on n'abrite pas, derrière de généreux prétextes, une existence de paresse et d'abus, qui finit par n'être plus que celle de riches égoïstes, autant dire de parasites sociaux. Le grand nom en plus n'améliore rien, au contraire. Mais il arrive que la fuite d'un préjugé vous jette dans un autre. C'était mon cas. Comment ne pas condamner un milieu qui vous étouffe, et dont on ne peut s'évader que par l'esprit? Cette évasion, c'est toute ma jeunesse.

. . . . . .

Je m'amusais, dans les heures de repos, à questionner ces camarades d'aventure sur ces métiers. Puis, la nuit, quand je ne dormais pas, je m'imaginais la France comme un grand corps dont des milliers de gens pareils étaient les cellules agissantes. C'étaient ces gens qui faisaient vivre ce corps pendant la paix, ou plutôt ce corps et eux n'étaient qu'un. En se battant pour lui, ils se battaient pour eux. Ils avaient servi d'une façon. Ils servaient d'une autre. Et moi aussi, maintenant, je servais. Avant, je n'avais pas servi. J'avais été l'atome mort.

. . . . . .

Ce sentiment que je peux, que je dois être un chef, sur le domaine héréditaire, je l'ai. Je l'ai, en dépit des misères et des médiocrités que vous rappelez. Je les connais. Il ne s'agit pas de vassaux, ni de retour à des choses mortes, ni d'une parodie de tradition. Il s'agit... — En parlant, il s'échauffait et marchait dans la pièce. Il ne voyait plus Odette. Il ne voyait que sa pensée. — Il s'agit que je suis revenu de l'armée avec une résolution arrêtée, celle de servir dans la paix comme j'ai servi dans la

guerre. Et l'on ne peut servir qu'avec ce que l'on est. Je suis l'héritier des Malhyver. Je n'ai pas choisi cela. Je le suis. Comme tel, je représente une force, pas ici, pas à Paris, où je n'ai jamais été qu'un homme riche, avec un beau nom, mais là-bas, où le mariage de notre race avec le sol a pour symbole l'identité de notre nom et celui du pays. Oui, à Malhyver, je suis une force et qui peut être utile. La France d'après la guerre a besoin d'être soutenue, d'être développée dans sa vie rurale. Il lui faut des propriétaires qui résident, et pas pour toucher des fermages, pour triturer des votes, pour subventionner telle ou telle œuvre, mais pour être des terriens d'abord, des cultivateurs, simplement. Cela s'apprend, la culture, même à mon âge. Il lui faut, à cette France rurale, des exemples, des conseillers, des amis, qui retiennent le paysan à la campagne, qui ralentissent son émigration vers la ville, rien que par la présence, qui l'éclairent aussi, qui l'aident non pas à voter, mais à penser. C'est l'humble et grande tâche que j'ai décidé de me donner. Je n'ai pas le choix. Continuer de vivre à Paris comme nous y avons vécu, non, non et non. Je ne m'en estimerais pas. Et d'ailleurs je ne pourrais plus. Quand on s'est battu quatre ans, on a traversé l'enfer, vous savez. On est changé. Il est si intense, en moi, cet appel du devoir nouveau, que j'ai vu, dans notre demi-ruine, un événement providentiel...

Ces paroles résument la pensée de Paul Bourget. Si l'on dépasse les autres de quelque façon que ce soit, on a plus de devoirs qu'eux. Le but de la vie est de servir ; nous sommes

soumis à la nécessité, mais nous sommes à notre tour nécessaires. S'isoler, c'est se perdre. Notre grandeur réside dans une grandeur commune à laquelle nous devons contribuer de toutes nos forces.

Telle est la morale de ces livres actifs et intelligents, graves et complexes ; morale qui est déjà en germe dans l'œuvre des deux maîtres de Paul Bourget, Balzac et Taine ; telle est la pensée perpétuelle qui anime, fortifie et féconde l'œuvre puissante du plus grand romancier de ce temps.

« HISTOIRES INCERTAINES »

Voici un livre typique, le plus significatif d'une certaine manière de M. Henri de Régnier et le plus révélateur.

Il se compose de trois longues nouvelles, comme *le Trèfle noir*, *le Trèfle blanc* et *les Amants singuliers*, qui ont failli s'appeler *le Trèfle rouge*. Celui-ci pourrait, si l'on veut, s'appeler *le Trèfle gris*, mais du gris de la poussière et de la fumée, du gris de cette moisissure veloutée, délicate comme une fleur, qui vient sur les vieilles choses.

Ces trois nouvelles s'appellent *l'Entrevue*, *le Pavillon fermé* et *Marceline ou la Punition fantastique*. Elles ont à peu près le même sujet, qui est pour ainsi dire la peinture même du conteur à l'état nu : je veux dire le conteur en attente, et quand le monde imaginaire qu'il va créer est encore en gestation.

Il va sans dire que cette peinture ne se montre pas aussi crûment que je le fais ;

elle y est contenue sous une forme allégorique et tout enveloppée de légers voiles, mais elle y est tout de même. Par trois fois, le héros de M. de Régnier, qui à chaque reprise est le même, se trouve au moment de pénétrer dans le monde du rêve et de l'imagination. Il est d'abord devant la porte et il va entrer, mais il n'y a rien derrière la porte, et c'est *le Pavillon fermé;* ou bien, il s'y trouve entraîné malgré soi, avec *Marceline ou la Punition fantastique;* ou, enfin, il y est introduit vraiment ; ce n'est peut-être qu'une hallucination, mais il manque d'en mourir : c'est *l'Entrevue.* Et, trois fois, nous sommes émus et troublés de sentir à ce point passer à nos côtés la tragique approche de l'Invisible !

*
* *

Un écrivain, en quête de documents du dix-huitième siècle, s'avise de visiter M. de Lauturières, qui possède un château de cette époque, lequel contient un pavillon fermé depuis longtemps ; il l'imagine plein de trésors et de mystère. Il sait, d'ailleurs, qu'un beau pastel de La Tour y est accroché depuis plus d'un siècle. Or, il se trouve que le secrétaire de M. de Lauturières, vieillard maniaque, adonné uniquement à la sinologie, est un ami de notre curieux. On met donc à sa disposition les archives, d'ailleurs misérables, du

château, mais le pavillon demeure rigoureusement clos. Il se contentera d'en rêver et il en rêverait encore si le secrétaire, pendant une absence de M. de Lauturières, n'imaginait de dérober la clef du fameux pavillon et d'y conduire notre érudit.

« Le salon où nous entrâmes, dit-il ici, était encore plus caduc avec son parquet pourri, ses boiseries gondolées, son plafond largement lézardé. Quelques beaux vieux meubles l'ornaient, mais dans quel état de vétusté navrante : fauteuil aux tapisseries moisies et rongées, consoles penchantes, cabinet de laque aux panneaux écaillés. Tout cela, dans le demi-jour des persiennes démantibulées et des vitres verdies, prenait un aspect fantomatique. Et ce silence des choses mortes, en cet air lourd et humide, dont la fraîcheur sentait la tombe ! Et quel abandon, quel délabrement, quelle mélancolie en ce boudoir qui faisait suite au salon, en ce boudoir aux glaces éteintes qui ne reflétaient plus rien, dans cette salle de musique au clavecin démodé, aux pupitres épars où quelques instruments hors d'usage évoquaient des cadences surannées ! Quelle solitude en ce pavillon fermé, s'effritant parmi les vieux arbres, au bout de ce canal d'eau plate qui finissait en marécage d'où montait une odeur de fièvre et de mort ! »

Et c'est tout... Non, cependant ! Un enfant

s'est glissé derrière les deux visiteurs, le fils de l'homme de confiance du marquis, âgé de douze ans. Et cet enfant éprouve devant cette ruine la même désillusion que l'érudit, car lui aussi rêvait du pavillon fermé. « Pour lui, nous représentions le hasard d'une aventure merveilleuse ; nous étions peut-être la clé de son avenir, les révélateurs de sa destinée ! »

* * *

Marceline ou la Punition fantastique est d'essence moins subtile. Un jeune homme, comme Henri de Régnier les aime, inactif, inutile et rêveur, amoureux du passé et aussi de cet état que Mallarmé appelait si joliment une « vacance de soi » , épouse pour sa beauté une jeune fille qui se révèle bientôt la bourgeoise la plus médiocre, la plus « province » et la plus avaricieuse qui se puisse rêver. Elle le tracasse même dans ce qu'il aime le plus au monde : les achats de bibelots...

Or, à la suite d'une scène faite au sujet d'un vieux théâtre de marionnettes que le jeune homme veut acquérir, Marceline essaie de faire enfermer son mari comme fou. Mais les marionnettes se vengent, elles viennent délivrer leur ami le chimérique et pendent la méchante Marceline à un fil... Seulement, tout cela est un rêve, et notre personnage se

réveille au seuil de l'imaginaire, Marceline n'est pas aussi méchante qu'il l'a cru, il n'achètera pas le théâtre de marionnettes vénitiennes et il essaiera de devenir raisonnable.

Mais il l'a échappé belle. Un peu plus, et il finissait comme le héros de *l'Entrevue*, lequel, plus malheureux ou plus heureux que les deux autres, — cela dépend des goûts, — entre enfin dans le terrible domaine de la fantaisie réalisée.

Des trois héros de M. de Régnier, celui-ci est le plus étrange, malgré son air tranquille et sans excès. Ce n'est rien qu'un flâneur inoffensif, qu'un amateur de passé ; du moins, le croit-il ainsi. Mais il s'éprend d'une vieille maison vénitienne, à la fois fastueuse et délabrée, et finit par s'y installer. Il y mène une vie si solitaire et si fantastique, il y vit à ce point avec des ombres qu'un beau jour, un fantôme véritable lui apparaît dans une glace, le fantôme d'un ancien propriétaire du *palazzo* où il gîte, tant et si bien que notre fou s'en va donner du front contre la paroi de verre pour essayer de rejoindre Altinengo dans le monde irréel où il évolue !

Cette fois, l'histoire est complète : le rêveur a complètement créé son conte à force d'y penser ; il a matérialisé l'inexistant. Je sais bien que M. de Régnier sous-entend que le palais

Altinengo était une vraie maison hantée, mais il ne nous défend pas d'accepter une autre version, et même celle que je vous propose.

Voilà donc trois admirables apologues sur les liens du monde du fait et du monde du rêve ! On pourrait dire que ce sujet est celui qui a le plus troublé l'humanité. Qu'est-ce que *Don Quichotte*, *Hamlet*, *Faust*, sinon des illustrations sublimes de ce thème unique? Je ne sais même pas si le *Prométhée* d'Eschyle n'est pas, en partie tout au moins, le grand ancêtre de toute cette littérature. Ce sera l'honneur de Baudelaire, de Flaubert et de tout notre symbolisme, d'avoir ranimé chez nous cet antique conflit (dont nous ne voyons guère de traces au dix-septième et au dix-huitième siècle). Les romans et les contes de M. de Régnier racontent tous ce grand drame de conscience, qui est l'adaptation d'un imaginatif à un milieu réel. Et dans son *Isabelle*, M. André Gide n'a-t-il pas traité un sujet assez voisin des *Histoires incertaines*, et qui est celui-ci : quel rapport y a-t-il entre la femme imaginaire que se forge un homme qui a surpris un secret féminin et cette femme elle-même?

On peut imaginer les délicates merveilles que M. Henri de Régnier a écrites sur de telles données. On y retrouve tout entier l'auteur de *la Canne de jaspe* et du *Trèfle blanc;* jamais langue plus musicale n'a dit

avec plus de mélancolie et de charme l'abandon des choses, leur désuétude, leur dénuement ; et comme les choses dont il parle ont été belles, il s'ensuit un mélange de faste et de tristesse, très émouvant, et qui est proprement la marque même de son esprit. Charles Morice, dès les débuts poétiques de M. de Régnier, remarqua que les deux mots qui revenaient le plus souvent dans ses vers étaient *or* et *mort*. Ce sont ceux, en effet, dont l'union le peindrait le mieux.

Ces contes, à peu près sans action, sauf intérieure, qui se déroulent avec une majestueuse lenteur, n'ont guère d'autre but que de décrire cet état de rêverie latente et vague, d'appréhension et de tristesse, qui est comme la gestation d'un certain élément poétique. Par là, ils peuvent être tenus comme des morceaux de confession, et je les signale comme tels aux psychologues professionnels.

Mais ils enchanteront toujours et surtout les artistes, par leur perfection, leur mystère et leur charme. Aucun écrivain contemporain n'aura peut-être influencé son époque à l'égal de M. Henri de Régnier ; il a créé une forme d'esprit, un goût, dont les derniers venus se sont, dit-on, affranchis aujourd'hui, mais qui auront constitué, en somme, le style français par excellence de 1895 à 1914.

NOTE SUR HENRI BERGSON

C'est aujourd'hui que l'Académie consacre la gloire de M. Henri Bergson (1), qui est certainement un des hommes qui honorent le plus la France. On peut même ajouter qu'il l'a servie fort utilement pendant la guerre, car on n'ignore pas l'importance de la mission qu'il a remplie aux États-Unis.

Il est arrivé à M. Bergson, il y a quelques années, une aventure singulière, qui a été de devenir célèbre, les femmes se déclarant toutes en sa faveur. Elles virent en lui le philosophe de l'intuition, doctrine qu'elles aiment, car les hommes les accusent de manquer de bon sens et de jugement, et elles ont toujours un peu pensé que l'intuition était le contraire de tout cela, ce que M. Henri Bergson, certes, n'a jamais démontré.

A vrai dire, les trois principaux ouvrages de

(1) Article paru dans *le Gaulois* à l'occasion de la réception de M. Henri Bergson.

M. Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et Mémoire* et *l'Évolution créatrice*, ne sont point d'une lecture aisée. Il faut être familiarisé avec les abstractions pour se guider au milieu de ces raisonnements si subtils et si fins.

M. Bergson n'est peut-être pas l'auteur autant d'un système absolu, comme Kant ou Spinoza, que d'une méthode nouvelle de recherches. Ce qu'il a créé, c'est un équilibre miraculeux entre les différents systèmes en présence. On l'a beaucoup loué d'être un spiritualiste, et on a affecté de voir en lui un spiritualiste du type de ceux que Taine a combattus ; mais il n'en est rien, et M. Bergson inaugurerait plutôt un naturalisme nouveau, tout pénétré des forces de l'esprit. En réalité, il a rompu avec les vieilles théories intellectuelles, qui voyaient dans le monde extérieur une projection de l'esprit. Il a montré que l'intelligence et la matière ont longuement collaboré ensemble pour adopter, d'un long et mutuel accord, une forme de vie. Il a réduit la part de l'intelligence, mais il a augmenté celle de la conscience, j'entends de la conscience non contrôlée. Il a mis à l'origine de son système une théorie même de la durée, distincte du temps, élément mathématique dans lequel se modifient les objets. Et de cette durée, il a tissé l'étoffe de notre vie intérieure, qui contient à la fois

notre conscience contrôlée et notre conscience non contrôlée, pareilles à deux tresses qui s'entremêlent, et dont tantôt l'une passe au-dessus et tantôt l'autre.

Ce fut ainsi qu'il fut amené à rendre son rôle à l'intuition. Mais qu'est-ce donc que l'intuition bergsonienne, ce don de sympathie qui consiste à se placer au cœur d'un phénomène étranger, pour en comprendre tous les rouages? Elle est, en quelque chose, un instinct, une connaissance non réfléchie. Usons d'une image banale : si un homme privé de vue et d'ouïe traversait une rue et qu'une automobile le chargeât, il sentirait le danger à une divination spéciale. Sur une échelle infiniment plus étendue, c'est cela que nous offre l'intuition.

Et de même, M. Bergson a rendu sa place à la liberté, que les déterministes nous avaient dérobée. Notre vie morale étant une suite d'états complexes qui se succèdent et s'interpénètrent, à tout moment le choix de l'individu intervient, à tout moment s'interpose un passé fait de mille volontés et de mille préférences. L'homme ne dépend donc plus aussi absolument de réactions fatales, décrétées par l'hérédité et les circonstances.

Et plus un acte sera libre, plus il portera l'empreinte du moi fondamental, plus il ressemblera à l'homme qui l'a conçu.

Ainsi M. Henri Bergson donnait à notre

vie morale plus de richesse et plus d'étendue. Il voulut alors localiser le rôle de notre cerveau et il en vint à considérer qu'il n'est pas l'organe générateur de la pensée, mais un organe de transmission et que notre mémoire n'est point sécrétée par notre matière cérébrale, mais qu'elle est un état latent, inhérent à notre vie spirituelle.

Et le moment vint où M. Henri Bergson dut embrasser l'ensemble même de la vie. Ce fut alors qu'il découvrit que l'évolution ne peut s'entendre qu'en tant que création, que toute l'œuvre de la nature est l'effort d'un élan de vie pour s'adapter à la matière, l'enveloppant, se servant d'elle, inventant trois modes de l'utiliser : le végétal, l'animal, l'humain, avant d'arriver à cet état supérieur où l'homme obtient une conscience, à cet état supérieur où l'être ne diffère pas seulement de l'animal par son degré d'évolution, comme l'a cru Darwin, mais par la qualité même de cette évolution.

Ainsi, la matière cesse de s'opposer à l'esprit, elle est l'immense conscience latente, indispensable à l'activité de l'âme pour l'alimenter et la canaliser. « L'esprit, dit Bergson, emprunte à la matière des perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement où il a imprimé sa liberté. »

Telle est, dans ses grandes lignes, l'évolution de ce magnifique esprit. On voit la sé-

duction de cette théorie du mouvement, qui donne à notre vie intérieure tant de promesses et de possibilités, l'esprit de vie adaptant la matière à des besoins toujours plus subtils et plus profonds, la durée permettant à notre esprit un développement toujours plus vaste et plus complexe, et ce double courant entraînant le monde à une justification de plus en plus grande de soi-même. Belle et consolante philosophie, qui est comme la fleur de toutes les philosophies !

LA DÉCOUVERTE DE L'ENFANT

En 1863, dans le dernier volume de son *Histoire de la littérature anglaise*, Taine, à propos de Dickens, constatait qu'il n'y avait point d'enfant dans la littérature française. « Le petit Joas de Racine, ajoute-t-il, n'a pu naître que dans une pièce composée pour Saint-Cyr ; encore le pauvre enfant parle-t-il en fils de prince, avec des phrases nobles et apprises comme s'il récitait son catéchisme. » Taine aurait pu en dire autant de la littérature de l'antiquité classique. Mais il n'aimait pas le classique.

Depuis, nous avons vu, au contraire, de nombreux volumes consacrés à l'étude des enfants. Nous avons eu *Jack* ; nous avons eu le gamin révolté de Vallès et combien d'autres ! Et nous avons enfin les « enfances » de Pierre Loti et d'Anatole France.

Sont-elles vraies et jusqu'à quel point le sont-elles? C'est un problème que je ne me charge pas de résoudre. Je me demande si le

défaut essentiel de ces études n'est pas qu'elles ont été repensées par un cerveau d'homme, si le propre de l'enfance n'est pas une inconscience sur laquelle notre observation rétrospective ne peut guère porter et, si, composant ces ouvrages avec des souvenirs transformés de notre passé, nous n'en retenons pas seulement les points extrêmes, les anomalies, tout ce qui sera un jour perceptible à notre raison d'homme, en négligeant, sans le savoir, ce qui est proprement l'état d'enfance, c'est-à-dire quelque chose de négatif et de latent, d'immesurable, traversé d'intuitions étranges et d'analogies déroutantes.

Je suis frappé du nombre incroyable de raisonnements subtils que font tous les enfants littéraires. Ne serait-ce pas à cause du fait que, les rares fois où nous avons, dans notre jeune âge, tenté un effort pour penser, nous avons été frappés d'une telle stupeur par ce phénomène que nous ne l'avons jamais oublié et que nous avons bâti là-dessus des généralisations hâtives?

Les admirables enfants des romans anglais n'échappent pas non plus à ce qui n'est pas une critique, mais une sorte de crainte, en face de réussites trop brillantes. Ni le petit David Copperfield, ni la Maggie Tulliver, de George Eliot, ni la Jane Eyre, de Charlotte Brontë. Seul, peut-être, comme toujours,

Dostoïevsky est allé plus loin et a montré dans ses *Frères Karamazov* d'inquiétants enfants, plus inconscients et plus plastiques que les nôtres. Mais peut-être aussi, dans notre vieil Occident, les enfants sont-ils déjà aussi raisonneurs que les grandes personnes.

Ce qui est incontestable, c'est leur sensibilité. Ni Dickens, ni Alphonse Daudet, ni Loti n'ont exagéré l'excitation nerveuse de leurs petits héros. Il n'y a rien de plus seul au monde qu'un enfant, de plus incompréhensible aux autres et de plus troublé par l'énigme de l'univers. Mais ces notions lui viennent par ondes successives de chagrins secrets, de secousses déprimantes, de déceptions incalculables. Un homme arrive presque toujours à surmonter sa douleur, il sait les mots qui servent à la manier, à l'apprivoiser ; il ne se console pas, mais il a appris à la localiser, à lutter avec elle en la limitant ; elle n'a plus ce caractère effarant d'immense détresse, d'épouvante sans bornes qu'elle est pour les très jeunes êtres.

Quand, après *le Roman d'un enfant*, on lit *Prime jeunesse*, on est frappé de cet affreux pouvoir de souffrir. Car s'il est possible que nous donnions aux personnages puérils de nos livres, et malgré nous, une sorte de maturité qui est la nôtre, et non la leur, il est certain, par contre, que nos transcriptions sont au-dessous de la vérité, quand il s'agit

de peindre les crises de désespoir, les fureurs de désappointement qui peuvent secouer un enfant. Je ne crois pas, pourtant, que personne ait su les exprimer aussi vivement que Pierre Loti.

Et je ne crois pas, non plus, qu'aucun écrivain soit mieux doué pour traduire ces émotions insaisissables. Il faut ajouter que sa nature et le genre de vie protégée (sur un grand nombre de points) que mènent les officiers de marine dans leur jeunesse, ont prolongé chez lui, très tard, et peut-être toujours, un grand nombre de dispositions puériles que l'on retrouve dans tous ses livres et qui constituent un de leurs charmes. Ainsi il a retrouvé aisément cet état à demi inexprimable que nous avons tous ressenti jusqu'au milieu de l'adolescence et dont il est seul, peut-être, à avoir su traduire l'émotion.

Pierre Loti, comme les autres peintres de l'enfance, a stylisé son modèle ; en l'enveloppant de ce rêve inhérent à ses créations, il donne de lui une image qui n'est pas complète et qui est corrigée par son esprit d'homme d'abord, par son art d'écrivain ensuite. Mais cela dit, il est bien certain que, par sa mélopée sourde, ses réticences pudiques, ses allusions à des états incertains de la conscience, son flux d'intarissable mélancolie, le style de Pierre Loti est celui qui se prête le mieux au sujet qu'il a traité. Avec lui, nous baignons

dans cet univers de tristesses involontaires, d'amusements enivrés, d'observations bizarres, d'intuitions inexplicables qui est l'univers de l'enfance. Dans ce domaine obscur, il est à son aise, au milieu des rêves, des nostalgies, des curiosités, des appels mystérieux de l'avenir, et si l'enfant qu'il nous montre n'est pas tout l'enfant, nul, du moins, ne s'est approché d'aussi près de toute une part de l'enfance.

Dans le même temps où Pierre Loti se penchait vers son passé, Anatole France nous donnait ce *Petit Pierre*, égal à ses livres les plus parfaits, et qui est comme une nouvelle édition raffinée du *Livre de mon ami*.

Ces ouvrages des deux écrivains ont le poids et la densité naturels aux productions de grands hommes de lettres, arrivés au déclin d'une vie chaque jour plus riche en expériences et en savoir. Aussi est-il curieux de voir en quoi France et Loti différaient l'un de l'autre, à leur aurore, et en quoi ils se ressemblaient.

Je ne sais pas si tous les enfants des hommes sont pareils et je ne le saurai jamais, car les seuls témoignages que nous possédions d'eux nous viennent des gens de lettres qui forment dans la société une classe distincte et qui ont en commun des traits qui ne sont peut-être pas ceux de tout le monde. Je crois, cependant, ce qui est sans doute une

grande vanité, qu'ils sont créés spécialement pour exprimer la nature humaine dans ses particularités essentielles et qu'ils nous en donnent l'image la plus fidèle, même quand ils nous dépeignent des états de sensibilité qui existent peu chez le plus grand nombre, ou qui y manquent tout à fait.

L'imagination est la faculté maîtresse de l'enfant. Il le faut bien : c'est elle qui est appelée à combler toutes les lacunes de l'expérience. A plus forte raison doit-elle dominer chez deux enfants destinés à devenir artistes et créateurs. Très tôt, ils se sont inventé un monde intérieur. Ils ont recouru à des formes puérilement dramatiques pour animer et organiser le chaos engourdi qui végétait en eux. Très tôt aussi, ils ont éprouvé l'angoisse du mystère qui nous entoure, cherché à pénétrer le secret qui se dérobe à nos yeux. Je veux bien croire qu'en ce moment, ce mystère obsède plus que jamais France et Loti et qu'ils ont tendance à exagérer la précocité et la force avec lesquelles l'énigme les a tourmentés jadis. Mais cette préoccupation est si continue, si angoissante dans les livres de France comme dans ceux de Loti, qu'on peut supposer que leur esprit en a été hanté de très bonne heure.

Ce trait commun, sans doute doivent-ils le partager avec tous les enfants qui seront un jour des écrivains. Mais comme on voit tout

de suite en quoi ils diffèrent, et comme l'imagination travaille chez l'un ou chez l'autre suivant des voies différentes !

Loti est déjà tout sensibilité. Sa vie enfantine ne connaît que déchirements, amours furtives, tristesses précoces et vagues, cultes fétichistes. Tout lui est bon qui fera jaillir ce sentiment de l'instabilité des choses humaines dont il tirera plus tard ses accents familiers. C'est déjà l'auteur du *Livre de la Pitié et de la Mort.*

Il en va autrement pour le petit Pierre de M. Anatole France. Cet enfant-là est surtout observateur et raisonneur. Il tire du spectacle de l'univers un ensemble de problèmes subtils et de découvertes ingénieuses. Il cherche à élucider les causes et à apercevoir les effets. Il est malicieux, clairvoyant, expert surtout à démêler les contradictions perpétuelles et l'illogisme de la pauvre mécanique humaine. C'est déjà M. Bergeret. Et il est facile de remarquer que, plus M. Anatole France avance en âge, et plus son Pierre Nozière enfant, que nous connaissons pourtant depuis vingt-cinq ans, devient subtil.

Nous devons croire ces deux portraits fidèles, nous demandant seulement ce que Loti et France ont pu y superposer involontairement de notions acquises avec l'âge. Il y a là un travail indiscernable à nos yeux puisqu'il a échappé aux leurs.

Par delà cette découverte de l'enfance qui rend plus claire la psychologie de l'homme, quelque stylisée qu'elle puisse être, nous ne pouvons oublier l'essentiel : deux écrivains nous apportent à juger non seulement un précieux document de l'ordre humain le plus général, mais deux œuvres d'art d'auteurs arrivés au terme de leur carrière. Combien cet art est différent chez l'un et chez l'autre ! Chez Loti, qui n'a reçu de l'univers que des impressions, qui n'a recherché à travers le monde que des occasions d'irriter sa sensibilité, on ne trouvera pas cette admirable invocation à Racine, page achevée de grand humaniste, qui est la plus belle du *Petit Pierre*, une des plus belles aussi d'Anatole France et de la langue française de notre temps.

LA FANTAISIE ET LE ROMAN

Qu'est-ce que la fantaisie? Bien fin serait celui qui saurait capturer cet oiseau chantant dans les sombres rets de la critique. Novalis a écrit : « Les principes de la *fantaisie* ne seraient-ils pas les principes opposés (mais non renversés) de la *logique*? » Voilà la définition même du fantastique, qui est en effet une logique à rebours, mais non de la fantaisie.

Il me paraît que celle-ci est une manière fort indépendante et personnelle de corriger la réalité ; la réalité nous oppresse ; elle nous inflige des lois inexorables et des règlements inflexibles, elle ne nous laisse aucune liberté. Grâce à la fantaisie, nous arrivons à nous évader d'elle ; nous traçons, en marge du sombre livre que la vie nous offre, des dessins capricieux et légers qui finissent par nous intéresser davantage que ce livre lui-même. Il n'y a pas de logique dans ces dessins, ils sont aussi libres que les vols de dauphins et de

galères au-dessus de la place de la Concorde que Méryon a placés dans ses gravures ; ce sont les lignes extérieures qui représentent l'effort intérieur que fait une imagination pour se *désadapter* et reconquérir son indépendance. Aux yeux d'un psychologue, il y a peut-être plus de confession dans un roman fantaisiste que dans une étude réaliste.

La fantaisie n'est pas nouvelle ; elle a rempli d'oiseaux sifflants les comédies d'Aristophane et mêlé les masques de la satire aux tragédies grecques ; elle a permis à Lucien de railler les dieux agonisants. Elle a inspiré Shakespeare, Ben Jonson et l'Arioste ; elle est dans Marivaux et dans Musset, dans Heine et dans Jean-Paul Richter, dans Sterne et dans Meredith, mais à la fin du dix-neuvième siècle, les écrivains crurent l'avoir tuée. Coupeau avait rogné ses ailes et Lucie Pellegrin lui crachait au visage.

Or, avec le vingtième siècle, la fantaisie est ressuscitée, brillante comme le Phénix. Sur dix livres de valeur qui paraissent, huit sont inspirés par elle. Sous des noms divers, toutes les écoles littéraires qui se suivent depuis vingt ans sont des associations de fantaisistes. Cela est si vrai qu'on a de la peine à ne pas montrer en ce moment une certaine injustice à l'égard des romans qui procèdent encore des méthodes qui furent celles d'Auteuil et de Médan.

Je lis chaque jour, ici ou là, que notre littérature actuelle n'a pas de tendance précise, qu'elle va au hasard et qu'on ne saurait lui trouver de loi générale. Ces affirmations m'étonnent toujours ; deux courants bien visibles se partagent aujourd'hui nos lettres ; celui dont je parle et une nouvelle façon d'envisager le roman psychologique, et sur laquelle j'aurai souvent à revenir. Mais je ne veux maintenant que parler de notre fantaisie.

*
* *

Celle de Gérard d'Houville paraît à première vue la plus classique de toutes ; je veux dire qu'elle procède évidemment d'une tradition. Non certes qu'elle soit un écho d'autres voix, mais pour exprimer l'idée poétique, légère et délicieuse, bien qu'amère, que Gérard d'Houville se fait de ce monde, elle a recours, non à des associations nouvelles de mots ou d'idées, mais à des messagers dont la forme extérieure nous est déjà connue. La forme extérieure, oui, mais non le message dont elle les charge. Et c'est l'importance et la qualité de ce message qui font le prix de cette fantaisie.

Mettez bout à bout un récit de voyage fait par deux amoureux, conté comme s'il devait être publié par *la Vie parisienne*, et celui d'une visite féerique à l'enchanteur Merlin,

ajoutez-y une moralité, qui a l'esprit et presque la forme d'une moralité de La Fontaine ou de Perrault, et vous aurez le plan de *Tant pis pour toi*. C'est une disparate, direz-vous. Aucun livre n'en a moins. La même imagination fait paraître extravagant le voyage de nos deux amoureux, et naturelle, et pour ainsi dire, quotidienne, la visite à Merlin. Les deux plateaux de la balance demeurent égaux, tant le dosage des éléments en présence est subtil.

Et maintenant sur cette trame, répandez la poésie, l'esprit, l'espièglerie, la grâce, je ne sais quoi d'aisé, de capricieux, d'abandonné, de fleuri, l'insaisissable douceur de l'ombre que fait une rose sur un mur, et vous comprendrez pourquoi ce livre est séduisant et légèrement capiteux. Vous goûterez un style qui a l'air d'être écrit au courant de la plume, mais qui recèle au fond les roueries et les subtilités cachées d'un écrivain véritable, qui ne veut jamais paraître solennel, ni apprêté. Et vous verrez mille imaginations gracieuses courir de page en page : le vent d'avril, Adolphe, la fourrure du renard redevenue vivante, les flacons d'eau magique, les conversations de Merlin, la danse avec l'arbre, le rouet de Morgain, etc., etc.

Il y a dans ce livre le sourire ingénu d'un enfant qui voit le monde et ses mystères pour la première fois et le désenchantement savant

de Merlin lui-même ; et sa trame est faite d'un double fil, l'un de moquerie, l'autre de poésie.

Mais tant de légèreté ne nous cache qu'à demi le message de *Tant pis pour toi*. Ce livre qui semble irréel est d'une grande et terrible vérité ; il nous montre avec une cruauté triste l'immense solitude dans laquelle se débattent ceux qui s'aiment ou croient s'aimer. Cette vérité n'est pas entièrement nouvelle, certes, mais ce qu'il y a de nouveau, ici, c'est, d'une part, de nous montrer en quoi est insatiable l'amour d'une femme, et, d'autre part, l'impossibilité pour l'homme de comprendre ou, s'il la comprend, d'admettre cette *insatiabilité*. Rémy refuse de donner tout son temps, toute sa vie, toutes ses pensées à Marinette, et Marinette ne peut lui pardonner la moindre distraction à son égard. « La femme n'est pas exigeante, disait déjà Théodore de Banville, un autre fantaisiste : il lui faut simplement tout. » Il faut tout, en effet, à l'héroïne charmante de Gérard d'Houville, et elle a raison, puisqu'elle aime, mais si elle possédait ce tout que son amant ne lui donnera jamais, elle imaginerait, si l'on peut dire, un au-delà à ce tout et se trouverait de nouveau démunie. Et Rémy a raison aussi, car s'il n'admettait pas de pouvoir faire autre chose que d'aimer Marinette, il finirait certainement par l'ennuyer et détruirait toute sa vie pour rien.

Ces deux êtres portent en eux la logique de leur espèce ; ils s'opposent par leur être même, ils ne sont plus Rémy et Marinette ; ils sont l'homme et la femme, divisés et solitaires, comme au jour où ils sortirent ensemble du Paradis terrestre, sous la malédiction de Dieu. Il y a beaucoup de fleurs dans ce roman, mais elles sont là pour nous cacher le plus longtemps possible la redoutable vérité dont il est chargé. Comme chez Musset, auquel on l'a si souvent et si justement comparé, Gérard d'Houville n'a de fantaisie qu'apparente ; ses personnages sont humains et cruellement vrais ; nous voyons à nu nos passions et nos vices, le douloureux esclavage de notre condition. Un moraliste d'un siècle classique aurait pu dire les mêmes choses, dans leur essence ; mais un moraliste n'est pas un poète.

Gérard d'Houville en est un, et quel poète ! Avec elle, tout vit, tout s'anime, elle donne une âme, du mouvement à tout ce qu'elle voit ; toutes les choses se mettent à vivre, à bruire, à penser sous ses doigts magiques. Il y a en elle de cet enchanteur Merlin à qui Marinette rend visite. Je note au hasard : « La Seine, paisible et couchée, disait « bonsoir, bonsoir », en balbutiant reflets... » — « Un long train, sale et ensommeillé, n'ayant point du tout l'air magnifique de ces grands rapides qui sont souples et vernis comme de luxueux

serpents, semblait digérer ses derniers voyageurs, ainsi qu'un vieux boa trop absorbé pour changer de peau. » — « Et maintenant sur la tablette d'acajou, le bouquet d'œillets vermeils est tout poudré par la fumée d'un pollen noir, et gardien de ce paradis charbonneux, qui a l'odeur et la couleur d'un petit et charmant enfer, a l'air d'avoir été oublié là, rappel de ce qui se passe et meurt, par la souterraine Proserpine. »

Mais à quoi bon multiplier ces citations? Il n'y a pas chez Gérard d'Houville un détail, une phrase qui n'ait *son* style ; style où il y a de l'espièglerie et de la nostalgie, de la sagesse et de la raillerie, et un certain démon taquin qui joue à jeter des boules rapides dans nos jeux de quilles bien alignées. Cette fois-ci, les éléments pris à la fantaisie sortent des vieux romans de chevalerie, rajeunis de la plus charmante façon. Toute cette évocation d'un palais magique, la figure de Merlin, celle de Viviane, les enchantements et les sorcelleries, ranimés par Gérard d'Houville, nous font sentir combien furent froids et sans âme les contes de fées du dix-septième et du dix-huitième siècle, en dehors de Perrault, bien entendu. Ceux de Hamilton et de Duclos deviennent presque illisibles si on les compare à ce récit alerte, courant, plein de détails de couleur et de réflexions ingénieuses. Celle-ci, due à Viviane, est peut-être la con-

clusion du livre : « L'homme n'est pas fait pour l'amour. » Viviane a raison ; mais la femme l'est-elle? L'un et l'autre ne cherchent-ils pas dans l'amour à atteindre quelque chose qu'ils ne peuvent pas se donner mutuellement? Chacun des amants s'efforce confusément de se fondre dans l'autre, en même temps qu'il est dévoré du désir d'absorber la personnalité de cet autre. Quelqu'un qui formerait à la fois le vœu de mourir et d'être immortel ne serait ni plus illogique, ni plus contradictoire.

Ce grand échec de l'amour remplit l'œuvre de Gérard d'Houville : *l'Inconstante*, *Esclave*, *le Temps d'aimer*, *Jeune fille*, les comédies parues à la *Revue des Deux Mondes*, ne disent pas autre chose. Jeunes femmes cruelles et tendres, troublées par un paganisme ingénu, nymphes qui ont été au catéchisme et qui voudraient pouvoir l'oublier, jeunes hommes qui souffrent de l'amour et qui le comprennent mal, voilà les héros de ces mésaventures ! Sont-ce des mésaventures? Les jardins embaument ; partout des fleurs grimpent aux arcs des vieux cloîtres ou s'épanouissent dans les verreries ; de bonnes négresses passent, coiffées de madras ; on sert des fruits glacés et mystérieux ; le clair de lune descend par une échelle de corde ; d'énormes papillons traversent sans repos le jour et la nuit ; de jeunes poètes écrivent des vers dans

des cafés ; Arlequin gambade sous un arceau de buis ; les chevaliers de la Table Ronde discutent de l'amour ; un chat, couleur de fumée, saute sur une table ; d'anciens instruments de musique bourdonnent encore dans les salles désertes des musées, où les vieux portraits s'envisagent en silence... Sont-ce des mésaventures? On meurt, on souffre, on se trompe, on pleure, on crie, mais on aime. Et qu'importe la douleur, qu'importe le néant, si on a eu un instant l'illusion de ne pas être seul, si on a baisé une chair qui sentait bon, moins encore, si on a regardé en souriant un jet d'eau qui essayait d'atteindre les étoiles ! La vie est affreuse, mais les illusions sont charmantes et l'imagination poétique embellit tout. Telle est la morale qui se dégage des romans de Gérard d'Houville. C'est celle d'Anacréon et c'est celle de Musset.

*
* *

Si la fantaisie de Gérard d'Houville est plus apparente que réelle, celle de Jean Giraudoux est plus réelle encore qu'apparente. Après tout, le postulat même de son dernier roman, — une jeune fille faisant naufrage et devenant dans une île déserte une Robinsonne Crusoé, — n'a rien d'impossible, mais la manière dont l'auteur traite ce sujet en

fait la plus délicieuse, mais la plus extravagante des féeries.

Jean Giraudoux connaît deux chemins pour aller à la fantaisie ; le premier est dans sa manière même d'envisager l'univers, une manière poétique, dont toutes les valeurs correspondent selon des analogies qu'il faut découvrir. Il a donc pour langage essentiel une série de métaphores ingénieuses, imprévues, savoureuses, qui vont du plus pur lyrisme au comique le plus subtil. Mais ces métaphores ne sont pas toujours visibles comme chez les poètes ; le plus souvent, il les sous-entend et se comporte comme s'il les avait expressément nommées. Ou bien, il se sert d'allusions et admet comme des phénomènes universels, reconnus par tous, des cas isolés, extraordinaires, ou des choses connues de lui seul ou de peu de personnes. Pour lui, une allusion en amène une autre, une image, sa correspondance, et d'idée en idée, on en arrive à ce langage dense et léger, où pas une mesure n'est pour rien, où chaque phrase fait partir une fusée sous nos yeux, où le monde semble obéir à une autre perspective, à une autre logique que celles auxquelles nous étions habitués, mais perspective et logique essentiellement rhétoriciennes ; c'est-à-dire où les formes et parties du discours, par un usage captieux de leurs possibilités, en arrivent à remplacer la réalité, ou plutôt à en

créer une autre, plus soumise, au fond, à l'intelligence et à ses jeux qu'aux désordres de l'émotion.

Mais si une des façons de Giraudoux est toute formelle, l'autre est toute morale.

Il n'y a rien de si différent des personnages de la vie que ceux de ses livres. Leur connaissez-vous des passions, des vices? Ils n'ont même pas de manies. Leurs particularités sont des caprices, des préférences, des formes d'esprit. La chair ne semble pas exister pour eux, ni l'argent; à peine la vie, et pas même la mort (voir dans *Jacques l'Égoïste* (1) la conversation de Jacques avec Edith, la jeune femme morte).

On ne sait ce qu'ils font sur la terre; ils aiment, oui, mais de quelle étrange et mystérieuse façon! Il faudra écrire un jour une psychologie de Jean Giraudoux; on verra que personne n'a jamais été plus éloigné de nous, hors le Henri Heine des *Reisebilder* ou Arthur Rimbaud. Ses personnages sont vraiment des anges, au sens où les jeunes disciples de l'auteur des *Illuminations* prennent ce mot. Aucun ne travaille, aucun ne souffre, aucun ne se meut sur le plan qui nous voit nous mouvoir. Ils sont unis par des tendresses profondes et presque sans motif, comme celles qui unissent les personnages des comédies

(1) *L'École des indifférents.*

de Shakespeare, par des sympathies irraisonnées, par des souvenirs de jeunesse ; ils semblent gonfler indéfiniment des bulles de savon qui s'irisent et fondent ; ils sont légers, indolents, émus de tout et de rien, toujours heureux. S'ils ont une vertu, c'est le courage ; un vice, c'est la paresse. Ces mots seuls les rapprochent de notre état ; pour tout le reste, il faudrait donner à leurs sentiments des noms qui n'appartiennent pas à notre langue de lourdauds, pas plus qu'il n'en existe au fond pour le sentiment du Bénédict et de la Béatrix de *Beaucoup de bruit pour rien* ou pour celui de Sébastien et d'Antoine dans *le Soir des rois*. Mais en inventant cette psychologie de l'informulé, Jean Giraudoux ne va-t-il pas plus loin que nous tous?

*
* *

Paul Morand ne ressemble en rien à Jean Giraudoux à qui on le compare trop souvent, sans doute parce qu'il est son ami. Je ne dis pas que de loin en loin, il ne lui emprunte pas une image, un coup de crayon, mais on ne se ressemble point par quelques procédés de style, et ces légères imitations de Giraudoux, vous les trouverez chez dix autres auteurs contemporains.

Si Giraudoux est par excellence le créateur d'un monde, Paul Morand est, bien au con-

traire, un observateur sagace et curieux de celui-ci. S'il paraît un fantaisiste, c'est par le choix qu'il fait de ses observations et parce qu'il recherche avant tout les choses et les gens qui semblent les plus accidentels. Jusqu'ici, il semble pratiquer le conseil de Vigny :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois !

L'esprit classique a passé sur lui sans le toucher ; rien ne lui semble aussi indifférent que l'universel. S'il a des ancêtres, — et bien lointains cependant ! — c'est un Nerval, le Baudelaire de certains contes et poèmes en prose. Si on relit plus tard *Tendres Stocks*, — ce que j'espère, — ce sera pour y chercher ce caractère de *modernité* qu'il y a eu à toute époque et que l'on retrouve de nos jours dans *les Nuits d'octobre* ou dans la *Fanfarlo :* une certaine manière nerveuse de souligner ce qu'il y a de plus particulier dans une époque, parfois même d'irritant, en tout cas de fugace et de sans lendemain ; un certain goût pour les personnalités bizarres, singulières, en dehors de la règle. Il y aurait du Constantin Guys dans Paul Morand, si Guys ne représentait pas aussi fidèlement, pour nous, les mœurs du second Empire, et Morand, celles des années qui ont suivi l'armistice, années d'enthousiasme et de dépression, années de gaieté absurde et de tristesse profonde, an-

nées de désarroi extraordinaire qui terminent un cycle et ne savent pas en commencer un autre.

Cette modernité, dont je parlais tantôt, c'est vraiment la Muse de Paul Morand. Tout ce qui est de notre temps excite son imagination, il a fait entrer dans ses courtes pièces de vers la cote de la Bourse, les variations du change, et presque le traité de Versailles (dont ce serait enfin une application pratique). Il connaît l'Europe d'aujourd'hui, et non seulement en voyageur, mais en diplomate ; il connaît ses modes, ses engouements, ses exigences, ses préjugés ; tout ce qu'il écrit est signé 1920, 1921. Dans une nouvelle, il fait surgir la tête de Roger Fry, célèbre critique d'art et peintre londonien, dans une autre, le goût des cèdres nains ou des laques.

Mais où est la fantaisie, direz-vous? La fantaisie, elle est de prendre ces choses de tous les jours et de les utiliser comme cadre à des caractères d'une singularité exceptionnelle, de les traiter comme les cubistes font une guitare ou un numéro du *Journal*, de manière à leur enlever toute apparence de vraisemblance ; elle est aussi de donner à ces portraits de femmes une telle liberté d'interprétation qu'on finit par considérer ces roses d'un jardin anglais comme d'extraordinaires orchidées. Elle est dans cette gaieté

un peu cynique, dans ce nihillisme sentimental, presque attendri, dans ce ton enfin de conteur de notre temps, habitué aux sports et qui considère toute chose, non avec des idées morales, mais avec le sentiment d'une bonne partie où l'on est tantôt battu, tantôt vainqueur, mais toujours content. Prenez d'une part *René*, de l'autre *Aurore* ou *Delphine*, ou encore une de ces *Nuits* (1) que Morand a publiées ici ou là dans des revues, et vous verrez la différence qu'il y a entre les premières années du dix-neuvième siècle et celles du vingtième. En quoi réside précisément cette différence, je ne vous le dirai pas aujourd'hui et je vous laisse tout le loisir d'y réfléchir vous-même. Mais on peut dire dès maintenant que notre époque a son style,— et Paul Morand est un de ceux qui le créent.

(1) On sait le succès obtenu, depuis l'apparition de cet article, par *Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit.*

ÉLÉMIR BOURGES ET « LA NEF »

La Revue hebdomadaire a eu l'exceptionnelle bonne fortune d'offrir à ses lecteurs une des œuvres les plus hautes et les plus belles de notre littérature : *la Nef*, d'Élémir Bourges. Ou plutôt, la seconde partie de ce livre, car la première a paru en 1904, et, depuis lors, son auteur a travaillé sans relâche à celle-ci, qui complète et termine son épopée philosophique.

Mais, avant d'en parler plus longuement, nous voudrions dire quelques mots de son auteur, que sa laborieuse réserve a tenu à l'écart du monde littéraire et qui, s'il possède véritablement la gloire au sens orgueilleux et absolu de ce mot, n'a pas encore toute la notoriété que ses amis auraient souhaitée pour lui.

*
* *

M. Élémir Bourges est né à Sisteron en 1852. Venu à Paris vers sa vingtième année,

il écrivit un premier ouvrage, *Sous la hache*, qui ne parut qu'après *le Crépuscule des dieux*. C'est un roman historique qui se passe sous la Révolution et dont le sujet n'est pas sans rapport avec *les Chouans*, de Balzac : œuvre âpre et serrée, d'une extrême pureté de style et d'une grande violence dans l'action. Déjà Élémir Bourges y manifestait ce dédain de la vie coutumière, des gens médiocres et des petitesses quotidiennes, qui est si visible dans son œuvre et qui devait le conduire un jour aux fresques monumentales de *la Nef*.

En 1879, paraissait *le Crépuscule des dieux*, qui le fit connaître aussitôt : c'est encore un roman historique en même temps que romanesque et dont le cadre et une partie de l'affabulation sont empruntés à la vie étrange et tourmentée du dernier duc de Brunswick, qui vint s'installer à Paris, quand le triomphe de la Prusse rendit l'existence impossible à certains princes allemands, et y mena une existence de débauches, d'extravagances et de prodigalités, qui le rendit promptement légendaire.

Le Crépuscule des dieux ressemble à une chronique de Saint-Simon écrite de nos jours. Le style de M. Bourges y rappelle en effet celui de l'irascible duc, dont il possède également l'extraordinaire pouvoir de relief et ce don si rare qui consiste à rendre une figure

vivante tout en la stylisant. Certaines pages du *Crépuscule des dieux*, les scènes entre Hans Ulrich et sa sœur, l'amour effréné d'Otto pour la Belcredi, la tentative d'empoisonnement du duc Charles d'Este, sont parmi les plus émouvantes du roman moderne.

Après douze ans de silence, en 1892, Élémir Bourges publiait *les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, un des livres les plus extraordinaires de notre temps, qui forme une sorte de pont entre *le Crépuscule des dieux* et *la Nef*. C'est encore une histoire de petite cour que nous raconte Élémir Bourges, mais en y faisant intervenir un élément d'humanité si général qu'il lui donne ce je ne sais quoi d'universel qui fait les grandes œuvres. On y voit le grand-duc Floris, enlevé au moment de sa naissance et élevé à Paris dans l'ignorance de son nom, se mêler aux révolutionnaires de la Commune et, arraché d'un ponton qui l'emmenait au bagne, être rendu à sa mère et à son rang. Au même moment, on lui destine une fiancée. Il ne veut pas la connaître ; il est amoureux d'une jeune fille qu'il a rencontrée une seule fois pendant un office religieux et il n'espère pas la retrouver ! Or, cette fiancée est justement la jeune fille qu'il ne pouvait revoir que par un miracle. Mais Élémir Bourges n'a entassé tant de bonheurs sur un tel être que pour mieux nous montrer, comme un nouveau

Pascal, la misère de notre humaine condition.

Le grand-duc, arraché à l'enfer pour être transporté au paradis, n'éprouve bientôt que satiété, ennui et souffrance. Il se fatigue de sa femme, se laisse ronger par une insurmontable oisiveté et souffre plus que jamais de désirs irréalisables. Nulle part, je crois, et pas même dans Eschyle, ni Shakespeare, le destin ne paraît aussi effroyablement cruel que dans *les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent.*

Et cependant, ce roman désenchanté se déroule au milieu de la plus délicieuse féerie ; ce ne sont que jardins divins, palais luxueux, fêtes, idylles, les plus adorables caprices d'une imagination unique au monde. Une jeune fille le traverse, une des plus belles figures de jeune fille que l'on puisse rêver, la princesse Josine, qui est la sœur authentique à la fois des héroïnes de Shakespeare, Olivia, Miranda, Perdita, Cordélia, Desdémone, et de celles de George Meredith, Clara Middleton, la princesse Ottilie, Lucie Desborough ou Clothilde de Rüdiger. Mais ce livre terrible, commencé dans le carnage et le sang, après avoir traversé une vision de Mozart ou de Watteau, se termine de nouveau dans une atroce vision de misère morale et physique. Il se termine aussi par une conversation philosophique qui est une condamnation impitoyable de ce monde et par

une prière à l'Universel, comparable à un hymne védique.

J'ai parlé tantôt de Shakespeare ; il n'y a pas dans toute la littérature française d'œuvre qui fasse à ce point penser à lui ; on trouve dans *les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, et en même temps, les horreurs tragiques et désespérées du *Roi Lear* et de *Richard II* et la beauté féerique de *Comme il vous plaira* et de *la Nuit des rois :* combinaison inconnue jusqu'ici et qui assurera plus tard, quand bien des tumultes se seront calmés, à ce livre admirable la place qu'ont aujourd'hui dans l'opinion les chefs-d'œuvre de Gustave Flaubert, dont Bourges a connu les angoisses, le travail austère et la dure volonté.

*
* *

Mais voici maintenant *la Nef*, l'œuvre capitale d'Élémir Bourges, le grand roman philosophique auprès duquel tout le reste pâlit. Ici, il n'est plus question de chouans, de princes, ni de rois ; nous nous trouvons parmi les dieux, ou plutôt, au milieu des entités dans lesquelles, depuis trois ou quatre mille ans, nous essayons de résumer toutes nos idées de ce monde.

Pour comprendre cette œuvre, il faut d'abord se dire qu'elle est parente à la fois des tragédies grecques et surtout d'Eschyle, du

Paradis perdu de Milton, du *Prométhée délivré* de Shelley et de l'*Hypérion* de Keats. En la lisant, on ne peut pas ne pas penser aussi à ces fresques où Michel-Ange a suspendu les plus magnifiques transpositions des oracles humains. Ces titans que nous peint Élémir Bourges sont les frères de ces *Ignudi* du maître de la Sixtine, de ces beaux génies païens, dans lesquels l'esprit du feu de la Renaissance a insufflé son inquiétude, et qui, riants, convulsés, tragiques, pensifs, tumultueux, incarnent nos passions et nos désirs, entre les Sibylles projetant la vérité hors d'elles-mêmes, les Prophètes, écrasés de savoir, et ces grandes scènes fuligineuses qui nous préparent à la naissance du Verbe.

De tels noms sont les seuls qu'on puisse évoquer à côté de ce vaste poème mythique au cours duquel les pensées les plus profondes prennent, pour se présenter à nous, un séduisant appareil plastique et nous entraînent dans des conflits si puissants que nous n'en voyons d'abord que le pathétique bouleversement.

*
* *

Nous voici aux confins du monde des vivants, dans l'espace pur et glacé, presque irrespirable aux faibles poitrines, où se meuvent les métaphysiciens, les grands artistes et les grands poètes.

*
* *

Prométhée, du sommet du Caucase où Jupiter l'a enchaîné et le fait ronger par un vautour, appelle Atlas à l'autre bout du monde ; les mille ans qui accordent aux titans vaincus la grâce de se retourner sur leur couche sont accomplis : le moment approche où Héraklès, qui incarne la force mise au service de l'esprit, viendra sur la nef *Argo* et délivrera le Porteur du Feu. Mais les maux terrestres, l'effroyable marée de calamités qui écrase la vie humaine, se déroulent devant lui. Il attend avec ferveur le jour de la libération. Cependant les titans l'engagent à ne rien changer à l'ordre éternel des choses ; incarnant les règles inflexibles de la matière, ils se dressent en face de l'homme et lui disent : « Tu n'iras pas plus loin ! »

Les morts, à leur tour, invoquent Prométhée ; ils lui demandent la fin de leur douleur. Mais Prométhée répond à leur chœur :

T'obstineras-tu dans ton deuil? Je te l'ai dit et je te le dis encore. Le bonheur, l'éternel avenir, le sein étoilé de la vie, se rouvriront pour vous, ô pâles morts, sitôt que seront tombées mes chaînes.

Enfin les temps sont accomplis ; la nef *Argo* arrive devant le roc où Prométhée est prisonnier. On assiste à la chute de Belléro-

phon, le précurseur, qui a assailli le ciel, monté sur Pégase. Vaincu, il lègue sa lance aux Argonautes, afin qu'elle leur rende un dernier service.

C'est ainsi, dit-il, qu'il faut dissiper les vains prestiges des dieux !

L'approche d'Héraklès épouvante Héphaïstos (Vulcain). Il accourt avec les trois cyclopes pour river à nouveau les fers du dieu ; trop tard ! Héraklès surgit et combat. Prométhée est délivré, le vieil univers disparaît dans une explosion formidable. L'homme est libre en face des dieux détruits, ou qu'il croit détruits. (On verra, dans la seconde partie de *la Nef*, que l'homme n'a détruit que les dieux qu'il avait créés lui-même et que, toujours, il trouvera devant lui Zeus, la cause indéchiffrable et absolue, l'Idée éternelle.)

Maintenant, c'est le grand matin du monde. Promesses infinies ! Ce Prométhée délivré, cet esprit de l'homme vainqueur, que va-t-il faire de sa liberté, de son pouvoir immense?

Je te prends à témoin, Gaia (*la Terre*), toi dont je touche de ma main le large sein ! O Pontos (*l'Océan*), je te prends à témoin, en attestant tes vagues mugissantes, que les jours de Zeus sont passés.

Hercule détruit les monstres, le géant Orion tombe. C'est vraiment un monde nou-

veau. Prométhée lui-même devient le ciel, après avoir détruit celui de Zeus :

Ainsi que le potier refait une coupe avec l'argile et qu'il la marque de son sceau, explique-t-il aux Argonautes, ainsi je m'en vais recréer l'univers des dieux à mon image. Telle est la loi. Il faut, ô vivants, que toutes choses se dissipent. Il faut que la terre et le ciel, croupissant sur leur ancienne lie, soient versés dans un vase nouveau !

La joie et la paix règnent ; c'est l'âge d'or, la communion de la création tout entière. Promethée bâtira le palais radieux, l'Acropole immense de la joie. Il va inaugurer, croit-il, son règne éternel. Mais voici qu'un cri suppliant déchire la paix du monde rajeuni. C'est le centaure Chiron qui l'a poussé, l'être encore tout proche des animales origines ; il arrive, couvert de blessures et de sang, il annonce que les Harpyes, les chiennes de l'Enfer, fondent sur les vivants, que le mal n'est pas détruit. Prométhée s'est trompé sur sa puissance, Zeus (ou ce qu'il croit être Zeus) triomphe une fois de plus.

Alors, accablé de détresse, découragé, impuissant, le Porteur du Feu appelle Némésis, la Nécessité. Elle surgit :

Tout debout sur une roue de fer qui roule avec des tonnerres, une strige, un fantôme géant aux ailes noires déployées vient à nous, des confins de la nuit...

Némésis apporte à Prométhée le flambeau allumé avec le feu ravi au ciel ; il le revoit avec joie et secoue autour de lui mille traits de flamme afin d'effaroucher et de chasser les oiseaux du mal. Mais la torche fume et s'obscurcit. Prométhée éclate en imprécations. Mais Némésis a encore quelque chose à remettre au dieu vaincu : c'est un présent d'Adrastée (Adrastée symbolise l'inévitable). Et ce présent est le vase de Pandorè, le vase dans lequel les dieux ont autrefois enfermé tous les maux.

On sait que Pandorè est une femme que Héphaïstos a créée avec de la terre, sur l'ordre de Zeus, et qui fut envoyée à Épiméthée, frère de Prométhée, pour lui apporter le châtiment divin.

Dans *la Nef*, par une interprétation magnifique et, je crois, personnelle de ce mythe, Élémir Bourges fait de Pandorè l'âme souffrante, vivante et consciente de cette terre, appelée Gaia, quand il ne s'agit que de son apparence et de son action de planète. Pandorè, ajoutons-le, n'est pas sans rapports avec la figure d'Ève ; tentée comme elle, elle apporte le mal à l'humanité.

Prométhée ouvre donc le vase et y trouve le cœur sanglant de Pandorè.

Regarde ! lui dit la Nécessité. Suspendu dans l'éther, ineffable, mystérieux, pareil au feu lugubre

qui palpite sur le sceptre de feu d'Aidoneus, il tressaille à chaque pulsation de la vie universelle, étant le centre des douleurs, le vase sanglant où aboutissent tous les maux, toutes les terreurs et tous les deuils des humains. Tu gémis. A quoi bon gémir? Ce que tu souffres, ô dieu rédempteur, n'est que l'ombre des tourments qui t'attendent. Quand le cœur jettera du sang, quand le signal de Zeus, les Aquilons et les Borées, suspendus aux quatre coins du ciel, sonneront leurs trompettes terribles, alors le cri de ton effroi pourra monter jusqu'aux nues. En effet, la loi du monde est telle. A chaque spasme de douleur crispant le cœur de Pandorè, les désastres et les calamités étreignent Gaia tout entière. Et partout où tombent dans l'abîme, comme de grandes étoiles rouges, les gouttes du sang maternel, l'océan déborde en mugissant, la terre vomit des flammes, la guerre et la peste se ruent au milieu des hommes épouvantés.

Donc, si Prométhée guérit le cœur, si le sang dompté s'arrête enfin, la mort, la nuit et le chaos seront vaincus. Pandorè renaîtra et enfantera un être rayonnant, lumineux, rival des dieux et plus grand qu'eux, et qui sera l'homme nouveau. Prométhée reprend espoir. Il peut croire encore que l'homme succédera à Zeus.

Et la déesse disparaît en prononçant la parole d'éternelle sagesse que Gœthe et Nietzsche ont prononcée à leur tour :

Le sombre univers étoilé palpite sous les lois inflexibles, comme un oiseau sous un rets. Tout est nécessaire, donc, tout est bien.

De nouveau, les titans, les morts, les hommes implorent le dieu, qui n'a pas encore expulsé de la terre les sombres génies du mal. Il leur assure que la délivrance ne tardera guère.

C'est qu'il a confiance dans son flambeau, mais celui-ci s'éteint. Le feu céleste ne l'avait pas allumé, mais l'industrie toute grossière de Héphaïstos ! Prométhée a beau renflammer sa torche, le cœur de Pandorè ne cesse pas de souffrir. Puisant alors son propre sang dans la plaie que lui fait le vautour, le titan en lave le cœur de la déesse et prononce de telles paroles :

Sois béni, toi qui étais maudit ! Que de toi désormais, pauvre chair, cœur des cœurs, ô plaie universelle, irradient la justice et l'amour qui éclaireront le monde !

Il me faut indiquer ici, en passant, qu'Élémir Bourges a donné à son Prométhée quelques-uns des traits les plus généraux du Christ, comme Bellérophon, son précurseur, n'est pas sans faire penser à saint Jean-Baptiste. N'oublions pas que le Prométhée de *la Nef*, c'est l'histoire de l'esprit de l'homme dans ses rapports avec le divin, une prodigieuse synthèse de toutes les expériences humaines, un total.

Mais non plus que le flambeau, le sang du terrible cancer ne réussit pas à guérir le cœur

de la terre. Ni la flamme de la connaissance, ni le sacrifice de l'amour ne sauveront les humains. Science et pitié échouent également.

Prométhée s'abandonne de nouveau au découragement et livre la terre aux Gorgones. En proie au désespoir, il élargit sa propre plaie. Il souffre toutes les fureurs et toutes les révoltes que le sentiment du néant et du silence de Dieu inspire à l'homme (1). Il y a donc un ennemi irréconciliable quelque part : il est au ciel !

Il faut y porter la guerre. Zeus refuse, par son silence, de donner le bonheur à l'homme. Prométhée jette son sang vers l'Empyrée. Une épée naît de ce sang ; elle rase les temples, les lieux sacrés ! Qu'importe à Zeus ! Prométhée forgera des ailes et envahira l'Olympe sacré.

Bientôt les plumes scintillantes crépitent et se soudent. Les ailes naissent.

Nous touchons ici à une des scènes les plus belles de cette œuvre, une scène qui égale Eschyle. Sur chacune des ailes qui doit emporter la terre, le titan secoue son flambeau et grave les mots éternels qui arrachent l'homme à sa prison. Mais alors, du

(1) Comparer ce passage de *la Nef* au *Christ aux oliviers*, de Vigny, à certaines pages de son journal ; au *Reniement de saint Pierre*, de Baudelaire. Le sentiment est le même. Un peu plus bas, il y a Bakounine.

fond de l'abîme, sortent les sept Erinnyes implacables : « Tes paroles, ô fils de Gaia, m'éveillant de mon rêve éternel, arrivent jusqu'à mon oreille, dit la première. Entends-tu? Parle ! Es-tu toujours là? Dans l'orage effrayant de clarté qui te voile et t'environne, mes yeux ne te distinguent pas. Jamais la flèche en feu du jour n'avait autant blessé mes prunelles, depuis l'heure où Hypérion, envahissant les gouffres du chaos sur son char retentissant, dardait ses traits dans tout notre empire. Mais le Scorpion ténébreux, en piquant au talon l'Ouranien, le mit en fuite avec la lumière. Tel sera le sort qui t'attend... Insensé ! Crois-tu donc, d'un souffle, jeter bas le trône de la nuit ! » La flamme qu'il invoque, Prométhée l'appelle Intelligence. Mais Nyx, l'Erinnye, répond en l'asservissant à la Matière. Au milieu de l'ivresse mondiale, le titan nomme le Verbe, mais Korè lui oppose le Silence. « Amour ! » crie le dieu. « Haine ! » répond Enyo. Et, successivement, aux créations heureuses du Porteur du Feu, Joie, Désir, Sagesse, Harmonie, les envoyées infernales répondent par la Douleur, par la Borne, par l'Ignorance, par la Discorde.

Hermès, au nom de Zeus, essaye d'apaiser Prométhée et de le réconcilier avec les dieux ; il refuse. Hermès lui prédit la ruine et disparaît. Et soudain, surgit un fantôme énorme, le double même de Prométhée, encore chargé

de chaînes. Une discussion s'engage entre eux. Le fantôme du titan parle au nom de la Nécessité ; il n'y a pas de liberté pour l'homme, chaque effet a revélé sa cause, tout est enchaîné à l'affreuse roue inflexible qu'Adrastée tourne sans arrêt. Tant que l'homme sera vaincu par la nécessité, il n'échappera pas à l'oppression de la volonté divine. Mais Prométhée objecte qu'il se sent libre. « Libre de comprendre la Nécessité, » dit le fantôme. Alors Prométhée prononce la parole suprême : la Nécessité est fille de Kronos, du Temps lui-même. Elle n'est donc qu'une forme projetée par notre esprit ; elle est postérieure au monde, elle ne l'a pas fait. La liberté seule a créé le monde. La Nécessité n'est pas absolue, les dieux sont inutiles. L'énigme des choses est devinée.

Une clameur inouïe emplit l'espace, les dieux s'effondrent, l'Olympe croule. Seul Zeus, l'idée pure, père de tout, monte dans un ciel plus haut encore, que Prométhée ne peut même pas concevoir.

Les hommes courent de-ci, de-là, effrayés, gémissants. Ils ne peuvent vivre sans leurs divinités habituelles, ils sont en proie à l'épouvante, au regret. Et donnant déjà à ce qui n'est plus de suaves formes, ils imaginent la Beauté, qui les consolera du vide de l'Olympe, la Beauté, qui sera le trait d'union entre eux et les dieux évanouis. Ils s'épar-

pillent sur la terre, recherchant les vestiges divins, reniant Prométhee qui demeure seul et ils s'écrient finalement :

Le flanc percé, les mains, les pieds saignants, offre-toi pour dieu à tes esclaves ! Mon cœur reste avec les morts !

*
* *

Telle est la première partie de cette œuvre surhumaine dont il faut comprendre toutes les significations pour être à même d'en pénétrer la suite. Évidemment, pour en pénétrer le sens et l'aimer, il ne faut manquer ni de culture, ni de réflexion. Elle demande un certain effort de la part de ses lecteurs. C'est une résurrection de l'esprit de l'antiquité, tel qu'il est apparu aux hommes de la Renaissance, vaguement troublé par le contact du christianisme ; résurrection rendue plus profonde par la connaissance de la pensée hindoue et des idées philosophiques du dix-neuvième siècle. Sans une certaine connaissance de l'hellénisme, ces mythes paraîtraient peut-être obscurs, mais il faut se souvenir que derrière eux, c'est vraiment l'histoire idéale de l'humanité qui se projette et que les scènes ont déjà un sens éclatant et évident par elles-mêmes.

Une des plus belles scènes de la seconde partie est *la Chaîne d'or de Zeus*. Jamais peut-

être l'ineffable grandeur de la divinité, la pureté des plus hauts concepts et l'infirmité de l'homme en face d'eux n'ont eu un caractère plus puissant et plus majestueux. On est également secoué d'horreur par le terrible dialogue entre Prométhée et le serpent de Gaia, l'esprit du mal qui infecte la terre. Enfin en quels termes parler de *la Plainte dans la nuit*, de cet affreux sanglot du fils de Prométhée au moment de naître, victime à son tour de la vengeance des puissances suprêmes, ou de cette scène finale, *le Départ vers la lumière*, dans laquelle Prométhée, emportant l'aveugle enfant endormi, renonçant à notre monde, part pour des astres inconnus, dans lesquels il y a peut-être une guérison aux maux de l'homme et où l'esprit, n'étant plus victime des formes implacables de percevoir qui sont ici-bas son lot, pourrait échapper peut-être enfin à la Nécessité, fille du Kronide !

Le grand mérite d'Élémir Bourges aura été d'écrire ces dialogues dans une langue plastique, aussi belle que le plus beau style classique, et d'avoir donné à ces conflits d'ordre purement idéal cette puissance pathétique, ce déchirement, qui les rendent aussi douloureux que les drames humains de Shakespeare.

La Nef sera une date dans l'histoire de notre littérature ; elle honore notre temps et

notre pays, elle comptera parmi ses gloires les plus hautes ; et ceux qui auront été des premiers à l'aimer en seront aussi fiers plus tard que s'ils avaient obtenu l'amitié même des dieux bons.

L'ŒUVRE DE MARCEL PROUST

Le prix Goncourt a été, cette année, chèrement disputé et avec une violence telle qu'elle laissait peu de calme aux partisans de tel ou tel de ses candidats. Les fanatiques de M. Marcel Proust étaient forcément injustes pour le beau volume de M. Roland Dorgelès (dont certaines pages d'une sombre couleur et d'un héroïsme un peu gouailleur font penser à Raffet), comme les partisans de M. Roland Dorgelès pour M. Marcel Proust. Les journaux, dans leur ensemble, ont été très sévères pour celui-ci (sans doute à cause du peu de relations que M. Proust a dans la presse, car il y a peu d'années, elle se montra enthousiaste à l'égard d'un prix Goncourt, d'une valeur très moyenne, mais dont l'auteur était fort répandu dans les salles de rédaction).

Rarement, pourtant, le prix Goncourt a été donné, comme celui-ci, à un écrivain véritable, un écrivan de race, devant toute

sa qualité à son propre génie inventif et non au côté documentaire de son livre (comme pour M. Frapié, par exemple, et tant d'autres). Il est bien évident que la révélation de M. Marcel Proust est, avec celle de M. Jean Giraudoux et de M. Valery Larbaud, l'événement littéraire le plus important de ces dernières années.

Des circonstances qui ont accompagné l'attribution du prix Goncourt, des problèmes d'actualité qui ont été soulevés à leur sujet, nous n'avons pas à parler ici ; le rôle du critique, plus modestement, se borne à essayer d'expliquer ce qui constitue la personnalité d'un écrivain et à juger la valeur des moyens utilisés par lui pour mettre en valeur et pour exprimer cette personnalité.

Si Marcel Proust était un inconnu pour le public, il ne l'était pas pour les lettrés. Je me souviens, quant à moi, d'avoir remarqué vers 1893, dans la *Revue Blanche*, de curieux essais de lui, qui furent réimprimés dans un ancien volume : *les Plaisirs et les Jours*. Mais la première manifestation véritable de son talent date de 1913, quand parut *Du côté de chez Swann*. Il a donc préparé son œuvre pendant vingt ans. Certains journalistes ont appelé cela du dilettantisme. Plaise aux dieux que nous ayons alors beaucoup de dilettanti ! Et pour l'objection qu'on a faite au sujet de son âge, dans l'attribution du

prix, je reconnais qu'elle a quelque valeur ; mais alors, ni Cervantès, ni Daniel de Foë, ni Stendhal n'eussent pu voir couronner *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé* ou *le Rouge et le Noir!* Il est vrai qu'un cas analogue ne se présentera sans doute jamais, hélas ! pour ces messieurs de l'Académie Goncourt !

Ce qui caractérise Marcel Proust et fait de lui un auteur hors pair, c'est qu'il est absolument *vrai*. J'entends par là que, depuis une centaine d'années que le roman a pris une importance capitale, il s'est formé peu à peu un grand nombre de poncifs psychologiques, auxquels il est fort difficile d'échapper. Tant de mouvements d'âmes nous semblent évidents, depuis Balzac et ses successeurs, que nous avons tous une tendance à les utiliser, pour ainsi dire mécaniquement, et sans trop penser que les uns ont toujours été faux, ou sont exagérés, que beaucoup se sont modifiés avec notre propre sensibilité et que la plupart, enfin, ne demeurent possibles que dans telle ou telle circonstance donnée. Peu d'écrivains contemporains échappent complètement à cette erreur et je pourrais citer certains romans, et même à succès, qui ne sont d'un bout à l'autre qu'une série de ces poncifs. Or, Marcel Proust n'en a jamais commis un seul. On dirait qu'il renouvelle complètement la psychologie ; malgré l'extrême miroitement, les innombrables facettes d'un style subtil,

minutieux et chantourné parfois jusqu'à l'agacement, nous avons tout le temps avec lui l'impression de nous trouver, non en face d'un livre, mais de la vie même. Le prodige, c'est de faire quelque chose d'aussi direct, d'aussi véritable, d'aussi nu, avec une forme pleine d'allusions, d'ornements et de détours. Il y a dans une des parties de son premier ouvrage, *Du côté de chez Swann*, quelques pages sur l'amour, sur sa naissance, son apogée et son déclin, qui donnent l'impression qu'on n'a rien écrit sur ce sujet d'aussi aigu, ni d'aussi profond depuis Stendhal. Quand je lis Marcel Proust, quand je vois les éléments de la vie se combiner, s'agglutiner, se dissocier, se décomposer chez lui, comme des cellules, il me semble que j'assiste au travail, non d'un romancier, mais d'un biologiste.

Je sais bien que pour arriver à un résultat à ce point prestigieux, Marcel Proust n'emploie pas des moyens que j'approuve toujours : l'abondance superflue des incidentes rend parfois ses phrases inutilement longues et pénibles, d'énormes paragraphes se déroulent avant d'arriver au résultat qui les explique, mais qui ne les nécessite pas absolument ; parfois, enfin, l'auteur suit sa pensée de si près qu'il oublie son origine et que, se perdant avec elle dans des dédales inextri-

cables, il ne retrouve ce qu'il voulait dire qu'au moment où vous-même ne désiriez plus le savoir. On s'est servi de ces erreurs partielles pour en faire un grief fondamental à l'art de Marcel Proust, et je veux bien consentir à les critiquer avec tant d'autres, à condition toutefois d'ajouter ceci : « De quel prix, en définitive, ne paierait-on pas ce don incroyable, qui consiste à dire toujours la vérité, la vérité éternelle et profonde, non cette apparence de vérité extérieure, qui a séduit les réalistes, mais celle qui nous montre à nu les états les plus secrets et les plus permanents de notre être? »

Ce qui choque certains lecteurs de Marcel Proust, c'est l'ambiguïté de son style ; il est d'abord et avant tout celui d'un moraliste, d'un psychologue, qui prétend uniquement à établir des planches d'anatomie spirituelle, comme un Montaigne, comme un Stendhal ; mais sur ce philosophe à la française, la nature a greffé un organisme extrêmement nerveux, supra-sensible, obsédé par le monde extérieur : ce qui explique ce passage perpétuel, parfois gênant pour certaines personnes, du monde mental au monde physique, cette hantise, produite par les formes, les sons, les couleurs, les parfums, exprimés, non pour la joie sensuelle de les éprouver, comme chez un Théophile Gautier, mais comme un moyen de mettre mieux en valeur

les mobiles inconnus de nos actions ou de nos velléités.

A propos d'un art aussi varié et aussi complexe, on a cité le nom de George Meredith. Marcel Proust fait aussi bien penser à cet Henry James qui disait d'un de ses personnages : « La nature avait pour son imagination quelque chose d'un jardin... grâce à quoi l'introspection lui semblait après tout un exercice en plein air... »

Il est incontestable aussi que Ruskin, dont il a traduit deux ouvrages, lui a inspiré cette minutie dans le détail, souvent inutile. Cependant, l'écrivain à qui Marcel Proust me fait le plus souvent penser est George Eliot. Il a, comme elle, cette hardiesse dans la recherche de la vérité, ce refus d'accepter le consentement commun, ces trouvailles si neuves, si profondes, qu'elles nous font sursauter et nous écrier tout à coup : « Comment n'a-t-on jamais encore observé cela? C'est si juste ! »

Si l'on songe à ce que Montaigne, Mme de La Fayette, La Rochefoucauld, La Bruyère, Saint-Simon, Racine, nous ont révélé de l'homme, au moment où nos moralistes créaient une science nouvelle, on demeure stupéfait de ce que Stendhal, Benjamin Constant, Dostoïewsky, George Eliot, Meredith, Henry James, Nietzsche ont pu ajouter de complexe et de subtil à un travail si complet

déjà qu'il semblait définitif. Qu'on ne s'y trompe pas : avec tous ses défauts, Marcel Proust appartient à cette lignée-là, et si nous préférerions parfois qu'il enfermât des dons si précieux dans une œuvre de forme plus réduite et plus classique, nous n'en reconnaissons pas moins l'importance encore incalculable de cet apport.

Peut-être, cependant, traçons-nous ici, de lui, un portrait trop abstrait, trop sommaire, trop intellectuel et qui risque de tromper le lecteur sur son personnage. Marcel Proust n'est pas seulement l'anatomiste que je viens de décrire. C'est aussi un observateur riant des ridicules de son temps. Sa galerie de portraits est vaste et comique. Ses principaux personnages de second plan ont un relief caricatural. La peinture du salon Verdurin, à ce point de vue, est unique. Chacun des grotesques qui le composent est à peu près inoubliable, le ton des conversations est si véridique, si naturel, si exact qu'on croit les entendre avec ses propres oreilles. Et en même temps, Marcel Proust demeure un extraordinaire historien du Paris de 1880 à 1890, dont il nous rend fidèlement l'âme, l'atmosphère, les goûts, la couleur. Car, avant tout, il est poète, et dans quelques lignes, il sait évoquer et faire tenir tout un passé qu'il faudrait plusieurs volumes pour nous faire comprendre.

La magie du passé remplit son œuvre. Elle est vouée tout entière à la poursuite de ces infiniment petits, qui nous permettent de réintégrer les vieilles peaux que, comme le serpent, chaque année, nous avons laissées tomber derrière nous. Mais il ne faut pas y voir, comme beaucoup l'ont fait, une autobiographie et un recueil de souvenirs.

Sous le fallacieux prétexte d'écrire ses mémoires, Marcel Proust a fait une véritable œuvre romanesque : le morceau intitulé, par exemple, *Un Amour de Swann*, est tout un roman à lui seul, et bien d'autres épisodes, mêlés à son récit.

Il y aurait bien des remarques curieuses à faire au sujet du style de M. Marcel Proust, et je lui ai adressé tantôt assez de critiques pour avoir le droit aussi de le louer. Si son auteur l'a adopté, c'est d'abord qu'il le croit nécessaire, car l'homme qui a écrit *les Plaisirs et les Jours* avec autant de pureté que M. Anatole France lui-même, qui, dans ses *Pastiches*, a imité avec la même perfection la forme de Flaubert et celle de Renan, ne saurait être taxé de maladresse. Il juge donc qu'il lui faut accepter de paraître diffus, obscur et compliqué plutôt que de renoncer à exprimer certaines choses si subtiles qu'elles ne pourraient être dites autrement. Mais la découverte de ces trésors minuscules vaut-elle la peine de dévider un tel écheveau,

objecterez-vous? Je vous le répète : les analyses de M. Proust sont d'une telle importance qu'il faut bien accepter pour elles tous les sacrifices. — Mais si tout le monde se mettait à écrire comme cela! — Soyez tranquille : personne ne le fera! M. Proust restera unique, et c'est ce qui fait tout son prix. D'ailleurs, ce style extrêmement intellectuel arrive à rendre, avec une incroyable précision, par une série de petites touches juxtaposées comme celles de certains impressionnistes, des sensations presque insaisissables de la vue, de l'odorat, du goût. On ferait les pages les plus agréables à lire avec les réussites délicieuses de M. Marcel Proust. J'en ai noté quelques-unes au passage : les voici tout à fait au hasard du crayon :

Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Les feuilles (*de tilleul*), ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose,

mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid.

Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y en a d'abord d'isolées, comme tel nénufar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que, comme un bac actionné mécaniquement, il n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la même traversée. Poussé vers la rive, son pédoncule se dépliait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans en repartir par une répétition de la même manœuvre.

A toute autre époque de sa vie, les petits faits et gestes quotidiens d'une personne avaient toujours paru sans valeur à Swann... Mais dans cette étrange période de l'amour, l'individuel prend quelque chose de si profond que cette curiosité qu'il sentait s'éveiller en lui à l'égard des moindres occupations d'une femme, c'était celle qu'il avait eue autrefois pour l'histoire.

Sur la mer, tout près du rivage, essayaient de s'élever, les unes par-dessus les autres, à étages de plus en plus larges, des vapeurs d'un noir de suie, mais aussi d'un poli, d'une consistance d'agate, d'une pesanteur visible, si bien que les plus élevées penchant au-dessus de la tige déformée et jus-

qu'en dehors du centre de gravité de celles qui les avaient soutenues jusqu'ici, semblaient sur le point d'entraîner cet échafaudage déjà à demi-hauteur du ciel et de le précipiter dans la mer.

Et parfois sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette « harmonie gris et rose » dans le goût de celles de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea.

Les premiers temps, quand nous y arrivions, le soleil venait de se coucher, mais il faisait encore clair ; dans le jardin du restaurant dont les fenêtres n'étaient pas encore allumées, la chaleur du jour tombait, se déposait comme au fond d'un vase, le long des parois duquel la gelée transparente et sombre de l'air semblait si consistante qu'un grand rosier appliqué au mur obscurci qu'il veinait de rose, avait l'air de l'arborisation qu'on voit au fond d'une pierre d'onyx.

C'étaient à elles (*ces jeunes filles*) que ma pensée s'était agréablement suspendue quand je croyais penser à autre chose ou à rien. Mais quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus inconsciemment encore, elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelques villes où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose.

J'éprouve, je l'avoue, un véritable plaisir physique de l'esprit (ceux qui aiment Proust me comprendront) à lire et à relire ces petits tableaux et tant d'autres, auxquels il faudrait joindre ces extraordinaires portraits, d'une vie si profonde et si rare, dans leur minutie chantournée. Celui de M. Swann est tel qu'il prend déjà à nos yeux un relief presque légendaire : il y a Swann comme il y a Julien Sorel, Oblomo, M. de Galandot, Hjalmar, Ekkdall, M. Pecksniff... Et nous nous doutons bien que M. de Charlus, par exemple, deviendra dans la suite d'*A la recherche du temps perdu* quelqu'un d'aussi étonnant.

*
* *

Nous avons essaye de démêler la véritable personnalité de Marcel Proust ; mais elle ne se laisse pas facilement résumer. Ce n'est que dans trente ou cinquante ans que travaillant d'elle-même, comme une peinture qui se patine, son œuvre aura pris son importance véritable, et qu'elle laissera voir à tous ce qu'elle a encore de secret et ce qu'elle ne révèle qu'à demi, même à ceux qui l'aiment le mieux.

SUR LA PSYCHOLOGIE
DE MARCEL PROUST

Il est étrange que l'homme intérieur n'ait été considéré que d'une manière si misérable, et qu'on n'en ait traité que si stupidement. La soi-disant psychologie est aussi une de ces larves qui ont usurpé dans le sanctuaire la place réservée aux images véritables des dieux. Qu'on a peu employé jusqu'ici la physique à expliquer le monde extérieur ! Intelligence, fantaisie, raison, tout est dit. Pas un mot de leurs mélanges singuliers, de leurs formations, de leurs transformations. L'idée n'est venue à personne de rechercher de nouvelles forces innommées, et de suivre la filière de leurs rapports. Qui sait quelles unions merveilleuses, quelles générations étonnantes sont encore renfermées en nous-mêmes?

NOVALIS.

Nous ne pouvons évaluer dans sa totalité l'apport psychologique de Marcel Proust. D'abord, parce qu'une considérable partie de son œuvre est inédite, et ensuite, parce que la richesse des découvertes qu'il a faites ne nous permet encore que de les entrevoir et non de les estimer exactement. Son travail

essentiel a consisté à dissocier, à diviser dans ses éléments primordiaux chacune des émotions qui nous frappent et qui ne nous atteignaient plus depuis longtemps que comme une masse, un total de sensations arbitrairement réunies par l'habitude et nous arrivant sous forme de faisceau, lié par des associations d'images conventionnelles. C'est ainsi que, remontant jusqu'à la source de nos sentiments, il a pu nous affranchir d'une logique toute factice et nous replonger en pleine vérité. De là, l'enthousiasme qui a accueilli son œuvre dans l'univers entier et la douleur qui a frappé tous ceux qui la suivaient avec passion, à l'annonce de sa mort prématurée.

Il est impossible de faire en quelques pages une analyse complète de cette révision des valeurs morales, mais il est deux points de sa psychologie que l'on peut, dès maintenant, essayer de mettre en valeur.

*
* *

Le premier touche à la peinture de l'amour.

Il me semble que, jusqu'à Marcel Proust, les romanciers l'ont étudié en fonction du sentiment qu'il représente et non des individus qui le ressentaient. D'où un certain caractère universel, presque anonyme, donné à cette peinture. Il est habituel aux esprits

français de réduire les problèmes à l'état d'épures. Aussi est-il bien rare que nous rencontrions dans la littérature autre chose qu'un amoureux, en partie abstrait, dont les traits soient à peu près identiques et chez lequel nous ne trouvions aucune des réactions personnelles, curieuses, inattendues, contresignées par notre intelligence, notre vie morale, notre santé, nos penchants sexuels, notre caractère, que nous éprouvons cependant nous-mêmes. On dirait que dans ces tableaux, l'individu disparaît, avec tout ce qu'il représente de hasardeux, de fortuit, de complexe, de contradictoire et qu'il est remplacé par l'Amoureux, figure aussi indistincte, aussi simplifiée que le Bourru ou le Métromane des anciennes comédies. Stendhal seul paraît avoir échappé à ce reproche, si tant est que l'on puisse considérer Fabrice et Julien comme deux amoureux et non comme deux ambitieux utilisant l'amour comme un moyen glorieux (1).

Au dix-septième siècle, Racine et Mme de La Fayette exceptés (et dans Racine, il se passe un phénomène différent : la peinture du sentiment est si vaste et si nuancée qu'elle inclut toute la nature du personnage qui le ressent), l'amour ne servait qu'à donner leur

(1) Peut-être cependant faut-il faire une exception pour le Frédéric Moreau de *l'Éducation sentimentale*.

mise en valeur à des caractères conçus *a priori* : le Misanthrope tient évidemment à sa misanthropie bien plus qu'à Célimène. Et André Gide a remarqué à propos de Marivaux qu'il « promène ses héros, dépersonnalisés jusqu'à l'abstrait, dans un pays du tendre dont la carte puisse servir indifféremment à n'importe qui ».

Au dix-neuvième siècle, malgré les apparences, c'est la même chose : Balzac use du même répertoire psychologique que George Sand. Seuls, les psychologues de 1880 tentèrent, à l'exemple de Stendhal, une réaction, mais le personnage qu'ils créèrent devint rapidement un tel poncif que la grande majorité des romanciers dépeint depuis quarante ans un certain amant, qui se conduit à la façon d'un héros de Bourget ou de Maupassant, — très représentatifs de la sensibilité de leur époque, — bien que les réactions personnelles des hommes soient depuis bien longtemps fort différentes.

Faire entrer le relatif dans la conception de l'amour et l'affranchir de ce mythe de l'absolu dont elle dépendait jusqu'ici aura été un des résultats essentiels de Marcel Proust.

Il semble que les romanciers aient toujours menti sur ce point, comme s'ils n'osaient pas dire la vérité, comme s'ils poursuivaient,

dans le roman, la recherche de ces illusions qui plaisent aux femmes et par lesquelles ils ont personnellement l'habitude de leur plaire. Cela a amené Proust à parler de l'oubli et des causes de l'oubli autant que de la naissance de l'amour.

A ce dernier problème, il a consacré quelques-unes des pages les plus subtiles et les plus profondes de son œuvre dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. L'idée toute faite à laquelle il se heurtait, c'était celle du coup de foudre de la prédestination. Aussi nous dépeint-il d'abord chez son héros cet état de vacance sentimentale, de désœuvrement imaginatif, qui rend possible et même obligatoire toute fermentation de ce genre. Il tient tout prêt son rôle « dans la comédie amoureuse que j'avais toute écrite dans ma tête depuis mon enfance et que toute jeune fille aimable me semblait avoir la même envie de jouer, pourvu qu'elle eût aussi un peu le physique de l'emploi ». — « De cette pièce quelle que fût la nouvelle « étoile » que j'appelai à créer ou à reprendre le rôle, le scénario, les péripéties, le texte même, gardaient une forme *ne varietur*. » Nous l'avons vu plus haut ; c'est, en effet, cette forme *ne varietur* et presque antérieure à l'expérience qui nous est donnée en général, dans la littérature romanesque, comme résultat de l'expérience. Proust nous en offre ici l'explication ; cette

rédaction d'un sentiment plutôt rêvé que ressenti date de nos années d'adolescence, et la plume à la main, nous ne le repoussons jamais complètement.

Donc, dans cet état de totale disponibilité, le narrateur éprouve d'agréables sensations à la vue d'un troupeau riant et cavalcadant de jeunes filles ; il désire les connaître, et rêve d'elles, sans fixer d'abord son choix. Puis l'une d'entre elles, la « fameuse Albertine, » le séduit particulièrement. Son imagination travaille sur son image et peu à peu incorpore à elle tous les éléments de son être qui doivent concourir à la formation d'un désir amoureux. Mais quand il la rencontre, il éprouve une cruelle desillusion, tant la véritable Albertine diffère de celle qu'il a déjà inventée. Cependant il revient là-dessus et finit par se forger une notion de la jeune fille, qui mêle en partie le rêve et la réalité. (Beaucoup plus tard, cette Albertine dont la réalité un peu vulgaire l'a d'abord empêché de l'aimer, il ne chérira en elle que ce qu'il y a de plus vil, de plus matériel, et par conséquent, de plus torturant dans cette même affreuse réalité) (1). Toutefois en commençant de l'aimer, il l'aime si peu qu'il manque de s'éprendre (par vanité) de Gisèle, puis de

(1) Il ne faut pas oublier que nous appelons également amour des états de conscience à ce point différents.

préférer Andrée, et si son choix se fixe enfin sur Albertine, c'est que celle-ci se décide à faire le premier pas.

Ce sentiment d'amour multanime, il le décrit en ces termes :

> Au commencement d'un amour, comme à sa fin, nous ne sommes pas attachés exclusivement à l'objet de cet amour, mais plutôt le désir d'aimer dont il va procéder (et plus tard le souvenir qu'il laisse), erre voluptueusement dans une zone de charmes interchangeables, — charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation, — assez harmoniques entre eux pour qu'il ne se sente, après d'aucun, dépaysé.

A travers ces pages incomparables, Marcel Proust indique avec une rare lucidité combien depuis les origines le désir de perpétuer l'espèce, — tels que le conçoivent Schopenhauer et Rémy de Gourmont, — a évolué, et ce qu'il en reste dans cette superposition d'involontaires constructions mentales qu'est devenu l'amour. Il nous montre ce qui accompagne ce désir : « Je savais, dit-il, que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie, ayant brusquement cessé d'être ma vie

totale, n'étant plus qu'une petite partie de l'espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était fait de la vie de ces jeunes filles, m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur (1). »

Cet épanouissement, cette transformation de soi-même par le désir pourraient être comparés à ce phénomène qui, nous dit sir John Lubbock, — à qui on a comparé Proust, — fait que les couleurs brillantes des fleurs et leur parfum agréable ont pour but d'attirer les insectes à la recherche du nectar et que les lignes et les cercles de la corolle doivent les conduire jusqu'au pistil qu'ils fécondent en y déposant le pollen des étamines lointaines.

Et, nous dit Proust, après avoir constaté que la vue de ces mêmes femmes offertes chez une entremetteuse lui eût été indifférente : « Il faut que l'imagination, éveillée par l'incertitude de pouvoir atteindre son objet, crée un but qui nous cache l'autre et en substituant au plaisir sensuel l'idée de pénétrer dans une vie, nous empêche de reconnaître ce plaisir, d'éprouver son goût véritable, de le restreindre à sa portée. » Voilà

(1) Cf. Flaubert : « Et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites. » (*Éducation sentimentale*).

réduit dans une admirable formule, le sectionnement que nous avons constaté entre le besoin de procréation et le désir de l'amour, sentiment dont la racine est identique, mais bien différente, la ramification. Chez l'être humain comme chez la fleur, cet embellissement aurait donc pour but de permettre une sélection. Ces recherches presque scientifiques sur les modifications et les causes de l'idée d'amour, nul ne les avait faites, répétons-le, avant Marcel Proust. Je ne sais pourquoi on ne cite pas les admirables pages qui terminent *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* autant qu'*Un amour de Swann* dont on parle toujours ; elles sont aussi remarquables ; et d'un style si enveloppé ; et d'une telle délicatesse de toucher, que l'auteur a pu y intercaler (p. 416) et sans faire hors-d'œuvre, ni « poème en prose », un morceau à ce point poétique qu'on n'en a peut-être pas écrit de pareil depuis les comédies féeriques de Shakespeare.

Il faudrait indiquer aussi que dans cette peinture de l'amour, Proust a judicieusement établi combien ce sentiment, au lieu de vivre uniquement de lui-même, comme on le montre d'habitude, absorbe tous les éléments de notre vie qu'il finit par nourrir et transformer à son tour, si bien que l'on en arrive à aimer pour elles-mêmes, et en oubliant pourquoi on les a aimées, certaines choses que

l'on a choisies d'abord par leur rapport avec l'objet chéri. (Cf. les réflexions de Swann sur la sonate de Vinteuil : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 93.) De même, M. Jean Epstein a fait remarquer déjà l'influence attribuée par Proust à la caféine sur un sentiment. Celle du rêve, si formidable dans la vie intime, n'a pas été négligée non plus. Aussi, dans son ensemble, peut-on considérer cette œuvre comme un important travail de biologie. Je ne peux penser à elle sans entendre le cri délirant de saint Antoine : « O bonheur ! O bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer ! » Elle rejoint ainsi l'objet véritable de la littérature qui est la connaissance de soi-même. Mais, au lieu de chercher cette connaissance par l'examen de situations extrêmes, comme Dostoïewsky, elle le fait dans l'examen des causes premières et la dissociation des états de conscience qui précèdent nos sentiments, comme dans cette page inouïe où l'on voit Swann s'éprendre d'Odette à cause de sa ressemblance avec une figure de Botticelli que, d'ailleurs, il n'aime pas, mais qu'il se met à chérir à cause d'elle, si bien que ces deux reflets agissant l'un sur l'autre finissent par proliférer mutuellement jusqu'à ce qu'un amour naisse de leur action simultanée.

*
* *

En réalité, ce premier point est dans un sens contenu dans le second que nous ne pouvons qu'esquisser : le rôle du temps dans l'œuvre de Proust. Ici, nous trouvons une influence visible et considérable : celle de George Eliot (1). Il y a déjà dans l'auteur de *Middlemarch* un renouvellement profond de la psychologie analogue au sien ; mais Eliot excelle surtout à nous montrer la transformation des êtres sous l'action des circonstances. Je ne vois avec elle que Tolstoï et Tourguénief qui aient eu, et à un degré moindre, un don si extraordinaire. Il ne s'agit pas seulement de faire commettre à un héros, à la fin du livre, des actions qu'il n'eût pas commises au début, et que comportait son caractère, mais de montrer sous la pression de quels événements quotidiens un caractère peut finir par concevoir des actions contraires à celles qu'il eût commises dans une période précédente. Dans les premières pages du roman, le père Goriot est déjà tout Goriot, Micawber, tout Micawber ; mais le Lydgate

(1) Proust est revenu à différentes reprises sur George Eliot (notes de *Pastiches et Mélanges*). Il fait traduire un roman d'Eliot par Andrée (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Lire aussi le remarquable article de M. Robert de Billy dans *la Nouvelle Revue française* du 1er janvier 1923.

amer et réduit des dernières pages de *Middlemarch*, est un autre individu que le médecin enthousiaste et altier de sa jeunesse, mais le Dimitri Roudine qui meurt sur la barricade n'est pas exactement celui que nous voyons d'abord si plein de soi-même en visite chez Daria Lassounska, mais Swann, qui était reçu, avant son mariage et sans en tirer vanité, chez le comte de Paris, est fier, après avoir épousé une cocotte, « que la femme d'un sous-chef de cabinet soit venue rendre sa visite à Mme Swann ». La réussite d'un grand romancier est de rendre visible ce travail du temps ; et je ne vois pas de qualité plus rare, ni qui mérite mieux l'admiration ; créer le temps, c'est, essentiellement, accomplir une besogne divine. Son souci remplit les nombreux tomes d'*A la recherche du temps perdu.*

Chez les écrivains qui ont précédé Proust, cette mesure du temps s'exprimait par des raccourcis, par des scènes qui indiquaient le travail fait sur l'individu et laissant prévoir celui qui restait à faire. C'étaient des vues prises obliquement, à différentes périodes d'une existence. Avec Proust, il en va tout autrement, et c'est en cela que sa psychologie est si neuve. Il nous démontre en quoi consiste ce travail.

Cette naissance, cette poussée incessante de nouvelles cellules morales, affaiblissant, chassant, remplaçant les anciennes, les modi-

fications inconscientes d'abord, puis peu à peu révélées qui en résultent, la demi-irresponsabilité de l'être humain en face de ces métae morphoses qui ont lieu à son insu et qu'il n-peut que constater et qu'analyser quand elles se présentent à sa conscience, tel est l'énorme et unique sujet qui remplit les vastes volumes du *Temps perdu.*

Jamais œuvre littéraire ne s'est approchée autant de la science ; elle fait penser au beau mot prophétique de Claude Bernard : « Je suis persuadé qu'un jour viendra où le physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue et s'entendront tous. »

On a reproché à Marcel Proust de s'occuper d'infiniment petits ; cette observation est juste si l'on veut entendre par là que la vie humaine est un infiniment petit. Mais elle porte à faux si on lui confère une certaine grandeur ; il ne s'agit, en effet, de rien moins ici que de toute notre existence ; aucun homme, depuis Montaigne, n'a dressé pour l'étudier un monument pareil, n'a établi une pareille somme de faits humains. Et il faut ajouter que Marcel Proust, fils de médecin et toujours malade lui-même, y a fait tenir à la maladie et à la mort la place qu'elles tiennent en effet dans la vie et que les écrivains ne reconnaissent guère.

On voit ainsi se succéder avec des transitions brusques ou longues et quelquefois

sans transition les « moi » successifs qui constituent notre personnalité. On voit surtout établir, avec une précision rigoureuse, que, quelles que soient les circonstances que nous traversons et même si elles sont à peu près identiques, nous ne sommes jamais absolument semblables deux secondes de notre vie et que le tissu qui la forme s'alimente chaque minute d'éléments différents, comme les gouttelettes d'un fleuve. Or, s'il en est ainsi, la faute en est à notre inconscient qui reçoit à chaque parcelle du temps des perceptions qu'il ne nous communique pas tout de suite, qui s'accumulent en lui et dont il nous envoie la décharge massive chaque fois qu'un courant quelconque nous fait entrer en communication avec lui. Marcel Proust a suivi ce labeur de l'inconscient d'aussi près que l'on peut le suivre, et plus profondément encore que les psychologues de profession, puisque les observations de ceux-ci portent sur des expériences établies à l'avance et qui cernent des faits précis et d'importance limitée, alors que sa science se développe sur les éléments essentiels de la vie et se servent de tous les phénomènes connaissables, depuis le désir, la jalousie et l'oubli jusqu'au rêve, au sommeil, au réveil, à la lecture et aux approches de la mort. Il surprend même nos secrets là où on les cherche peu d'habitude ; ce sont pour lui les sondages les plus riches en résultats pré-

cieux. Les sentiments unis au goût, à l'odorat, à l'ingestion de certaines drogues, aux déformations de la vue, lui révèlent sur notre fond intime et mystérieux plus de choses que n'en savaient les philosophes les plus subtils. Il a vu combien de sensations de ce genre il entre dans la composition de nos sentiments les plus grands.

C'est en cela qu'il est essentiellement un anti-romantique, dans le sens où nous prenons ce mot aujourd'hui, bien différent de celui qu'il a eu au début et que lui donnaient les romantiques allemands. Ceux-ci sont cependant à l'origine de cette exaltation d'une vie sentimentale, non contrôlée par un appareil d'analyse, qui constitue pour nous une grande partie du romantisme (1). Chaque sentiment représente aux yeux de Proust une équation que l'on pourrait à peu près établir ainsi :

Ensemble des éléments constitutifs d'un individu donné + Mise en branle de l'Inconscient sous l'action du Temps + Troubles habituels d'un phénomène émotif connu = Amour.

Remplacez Amour par Jalousie, Vanité, etc., la formule demeure la même. Vous voyez par son exemple que les deux termes

(1) Ajoutons ici que les romantiques allemands ont entrevu les premiers cette poursuite de l'inconscient qui est un des éléments fondamentaux de la littérature contemporaine.

essentiels de l'équation psychologique sont chez Proust ce qu'est le troisième chez tout autre romancier ou philosophe français.

L'angoisse du relatif a été chez lui si prématurée que l'on peut lire dans *les Plaisirs et les Jours*, œuvre de son extrême jeunesse, certains morceaux de prose qui font prévoir *Du côté de chez Swann* ou *Le côté de Guermantes :* entre autres, certain récit où un officier met de côté ses souvenirs pour s'en émouvoir quand la vieillesse sera venue. Mais quand l'âge vient, ces souvenirs lui sont aussi indifférents que son propre passé ; car s'il s'intéresse à quelque chose, si vieux soit-il, c'est à son présent.

Il faut attendre la publication de l'œuvre de Marcel Proust pour juger de l'immense travail que représente le déroulement imprévu et logique de tant d'existences diverses. La dernière fois où j'ai eu la joie de le voir, il m'a dit que Robert de Saint-Loup devait acquérir les mêmes goûts que son oncle Charlus, au même âge que lui, et pour des raisons morales semblables. On voit donc quelles révélations nous attendent encore. Le triomphe mondain des médiocres Verdurin n'est pas moins surprenant. Je suppose qu'Albertine n'a pas fini, non plus, de nous surprendre. Quand l'œuvre sera complètement terminée, peut-on imaginer ce que sera cet immense et

tranquille déroulement de vies humaines, suivies dans son cours imprévu, avec les Swann, les Odette, les Verdurin, les Cottard, les Bergotte, les Charlus, les Saint-Loup, les Rachel, les Albertine, les Andrée, les Morel, les Norpois, les Françoise, et des centaines d'autres, glissant sous nos yeux à travers les innombrables réseaux de leurs *moi* successifs? Je le répète, aucun monument pareil n'a été encore élevé à cette lutte de l'esprit humain et du Temps, qui est cependant l'objet plus ou moins visible de tous nos écrits.

DEUX NOTES SUR

« SODOME ET GOMORRHE »

Je n'ai pas la prétention d'apprendre aux Belges (1) l'importance de l'œuvre de Marcel Proust ; il a ici de nombreux admirateurs, et je sais qu'il existe à Bruxelles même, discret et averti, un délicieux Swann-Club, comme on assure qu'il en est un à Chelsea. Mais, sans me donner le ridicule d'une découverte, je voudrais indiquer, à propos de ses récents ouvrages, quelques-unes des raisons que l'on a d'aimer Marcel Proust.

Sa dernière œuvre comporte trois volumes relativement épais, qui sont la suite des épisodes nouveaux, contenus dans le dernier livre du *Côté de Guermantes*, et qui préparent d'autres épisodes étonnants, que nous attendons avec la plus vive impatience. Il est

(1) *Le Soir*, de Bruxelles, août 1922.

difficile de préciser ce que sont quelques-uns de ces épisodes. Marcel Proust n'écrit pas pour les jeunes filles, sinon pour celles, si spéciales, que l'on voit évoluer dans son livre ; et le titre seul de ces romans nous renseigne abondamment sur leur sujet ; nous n'insisterons donc pas là-dessus. D'ailleurs, ces épisodes par eux-mêmes sont peu de chose ; ils témoignent surtout de l'extraordinaire génie psychologique de leur auteur.

On a coutume de dire que tout a été dit de l'homme depuis longtemps ; et sur cette affirmation même, La Bruyère commençait ses *Caractères* dans un temps où lui-même, Jean Racine, Mme de La Fayette, La Rochefoucauld, et surtout Pascal disaient de cet homme des choses que les Grecs n'eussent même pas comprises.

Si l'on a pu admettre que la vie s'est formée parce que la cellule a été capable de se compliquer en se divisant, on comprendra que la psychologie soit la science la plus riche en développements. Les moralistes mêmes que nous citions plus haut ont-ils jamais soupçonné ce qu'allaient apporter à cette science Stendhal, Amiel, Benjamin Constant, Dostoïewsky, George Eliot, Paul Bourget, Meredith, Henry James, d'une part, et, de l'autre, William James, Herbert Spencer, Siegmund Freud, etc.? Nous nous trouvons donc devant un ensemble de travaux formidables (et dans

l'ensemble peu connus), mais qui ne limitent nullement la matière étudiée et, bien au contraire, nous montrent à quel point reculent ses frontières à mesure qu'on vient les explorer.

Ajouter à cet ensemble quelque chose d'aussi considérable que les découvertes de Marcel Proust, ce serait déjà avoir fait une des œuvres les plus admirables et les plus fécondes de ce temps ; mais *A la recherche du temps perdu* ne se borne pas là ; et nous trouvons dans la composition de cet énorme ouvrage différents plans sur lesquels il est bâti ; on passe indifféremment de l'un à l'autre, et leurs thèmes variés et mêles forgent cette composition générale que M. Marcel Proust veut que l'on voie dans son œuvre et qui existe en effet, non à la manière de l'habituelle composition française (exposition, développement, nœud, dénouement), mais à la manière d'une symphonie ou d'un opéra de Wagner, où les phrases essentielles, par des modifications innombrables, déroulent devant vous des tableaux et vous donnent finalement une vaste impression d'ensemble.

Il me semble que jusqu'ici les commentateurs de l'œuvre de Marcel Proust ont toujours négligé en lui le poète ; et sa personnalité poetique est peut-être la première de toutes et la plus importante dans cette succession de plans qui forme le tissu de ses livres.

Mais quand je dis que Marcel Proust est un

poète, il est bien entendu que je ne fais là aucune interprétation et que je veux dire qu'il parsème ses ouvrages de véritables morceaux lyriques, d'une beauté et d'une pureté qui les rend comparables aux plus parfaits de notre langue. Qu'on me permette de citer un exemple, tiré d'*A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (p. 416). Le héros du livre se promène avec une jeune fille dans un paysage de Normandie ; et sans, transition aucune, nous trouvons le passage suivant :

Tout à coup, dans le petit chemin creux, je m'arrêtai, touché au cœur par un doux souvenir d'enfance ; je venais de reconnaître aux feuilles découpées et brillantes qui s'avançaient sur le seuil un buisson d'aubépines défleuries, hélas ! depuis la fin du printemps. Autour de moi flottait une atmosphère d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de croyances, d'erreurs oubliées. J'aurais voulu la saisir. Je m'arrêtai une seconde, et Andrée, avec une divination charmante, me laissa causer un instant avec les feuilles de l'arbuste. Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l'aubépine pareilles à de gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses. Ces demoiselles sont parties depuis déjà longtemps, me disaient les feuilles. Et peut-être pensaient-elles que, pour le grand ami d'elles que je prétendais être, je ne semblais guère renseigné sur leurs habitudes. Un grand ami, mais qui ne les avait pas revues depuis des années, malgré ses promesses. Et pourtant, comme Gilberte avait été mon premier amour pour une jeune

fille, elles avaient été mon premier amour pour une fleur. — Oui, je sais, elles s'en vont vers la mi-juin, répondis-je, mais cela m'a fait plaisir de voir l'endroit qu'elles habitaient ici. Elles sont venues me voir à Combray, dans ma chambre, amenées par ma mère, quand j'étais malade. Et nous nous retrouvions, le samedi soir, au mois de Marie. Elles peuvent y aller, ici? — Oh ! naturellement !... Du reste, on tient beaucoup à avoir ces demoiselles à l'église de Saint-Denis-du-Désert, qui est la paroisse la plus voisine. — Alors, maintenant, pour les voir?... — Oh ! pas avant le mois de mai de l'année prochaine. — Mais je peux être sûr qu'elles seront là? — Régulièrement, tous les ans. — Seulement, je ne sais pas si je retrouverai bien la place. — Que si ! ces demoiselles sont si gaies ! Elles ne s'interrompent de rire que pour chanter des cantiques, de sorte qu'il n'y a pas d'erreur possible, et que du bout du sentier vous reconnaîtrez leur parfum.

Peut-on imaginer une page plus adorable et plus touchante dans sa pureté que celle-ci? Les jolies inventions des lais de Marie de France, les divins couplets poétiques des comédies de Shakespeare, les tendres flâneries de La Fontaine, les mythes adorables d'Andersen ne contiennent rien de plus parfaitement poétique, de plus suave.

La description de la cathédrale (imaginaire) de Balbec, celle des arbres fruitiers en fleurs dans le *Côté de Guermantes*, les marines de *Sodome et Gomorrhe*, la recréation des

peintures d'Elstir sont également des merveilles de « rendu », à travers la minutie desquelles passe un don de libre fantaisie, d' « animation » de la Nature, d'interprétation lyrique, que je ne vois à ce degré chez aucun autre romancier, pas même Dickens, chez qui la transcription du monde extérieur, si émouvante soit-elle, n'a jamais qu'un sens romantique, ou, si l'on préfère, de « sublimation » pittoresque des éléments psychologiques du récit.

Si j'ai insisté sur le poète, c'est que c'est là le côté de Marcel Proust que l'on étudie le moins ; je l'ai montré de la manière la plus extérieure et dans ses rapports avec la nature ou des objets inanimés ou inventés par lui (comme la cathédrale de Balbec), mais il faudrait aussi montrer que cette poésie intervient dans la création de ses personnages. Dire que le romancier le plus réaliste, le plus exact de notre temps, celui qui a décrit le milieu Verdurin et qui nous a rapporté les conversations minutieuses de Françoise, est avant tout un poète paraîtra peut-être un paradoxe.

Mais réfléchissez à la façon dont nous sont dépeintes Albertine et Andrée dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* et dans le récent *Sodome et Gomorrhe*, et dites-moi si leur charme, leur ambiguïté, leur équivoque, leur imprécision et leur complexité à la fois ne

vous font pas penser à Shakespeare et au dessin qu'il nous trace de Cressida ou d'Imogène, de Jessica ou d'Olivia. Quel grand artiste que l'homme qui, dans une enquête âpre et douloureuse sur le monde contemporain, nous fait entrevoir, au milieu du plus extravagant snobisme et des pires déformations morales, un vrai coin de comédie féerique, perverse, il est vrai, mais toutes les comédies féeriques de Shakespeare l'ont été, et quelque chose de cette féerie naît justement de leur équivoque.

Ces jeux de jeunes filles, entre les pommiers en fleurs et le bord de la mer, ne vous font jamais penser aux pénibles histoires de Willy, mais à ces troublantes intrigues que l'on voit dans *Comme il vous plaira* ou le *Soir des Rois* ou les *Deux Gentilshommes de Vérone*, comme aux comédies de Calderon et de Lope de Vega, avant de les retrouver dans les nouvelles romantiques d'un Ludwig Tieck.

Il y aurait encore à dépeindre dans Proust l'observateur d'une société, qui tient à la fois de Saint-Simon et de Balzac, avec cette réserve qu'il n'a pas, hélas ! une cour à observer ou une aristocratie encore solide et proche de l'ancien régime, mais une vie mondaine chaque jour plus chancelante et plus frelatée, le monde des Guermantes, des Charlus, des Saint-Loup-en-Brie. Trouvera-t-on dans Saint-Simon ou Balzac scène plus belle

que celle où le duc de Guermantes, au moment d'aller dîner en ville, refuse de donner cinq minutes d'audition à un de ses meilleurs amis qui lui annonce sa fin prochaine, et force cependant sa femme à remonter chez elle changer de chaussures parce que ses souliers de bal sont d'une autre couleur que ses bas?

Quand un critique allemand aussi averti que M. Curtius (1) déclare que l'Allemagne n'a plus rien à apprendre de la France, je pense qu'il veut sous-entendre que l'Allemagne ne désire plus rien savoir de l'humanité et qu'elle entend ne s'occuper que des dieux. Nous tenons, en effet, très peu cet article. Mais le jour où elle cessera de rechercher toute vérité dans une métaphysique troublée, le jour où elle se dira de nouveau que science, raison, sagesse proviennent de l'étude des hommes, comme nous le croyons depuis Montaigne, ce jour-là, elle avouera que nous avons encore quelque chose à lui apprendre.

Et le plus important de cette science psychologique, avouons-le, nous le trouvons en ce moment dans Marcel Proust. Pour ma part, je crois profondément qu'il y a eu une forme de psychologie avant Marcel Proust et qu'il y en aura une autre après lui. Ce n'est pas un mince éloge.

(1) M. Curtius ne prétendait nullement ici donner son impression personnelle, mais celle que de nombreux lecteurs allemands eurent après l'armistice.

II

Je n'ai pas encore parlé de Marcel Proust aux lecteurs de *l'Éclair*, et peut-être justement à cause de son importance même. Il semble, en effet, qu'il soit bien difficile de juger son œuvre dans un nombre de lignes aussi court que celui dont je dispose ici, et qu'il faudrait la dimension considérable d'un article de revue pour essayer de délimiter ce qu'elle a de neuf et d'essentiel et de faire comprendre en quoi elle risque de bouleverser toutes nos notions du roman français.

Elle est d'abord différente de lui par sa masse même. *A la recherche du temps perdu*, dont *Sodome et Gomorrhe* n'est qu'une partie, ne comporte déjà pas moins de sept gros volumes ; elle en aura peut-être encore autant. Remarquez la brièveté de nos romans ; *le Rouge et le Noir* et *Illusions perdues* sont peut-être les plus longs. Je ne parle même pas de *l'Éducation sentimentale.* Mais que sont ces livres à côté des longues épopées de Dickens, des *Newcomes* ou de l'*Histoire de Pendennis*, de Thackeray, de *Daniel Deronda*

ou de *Middlemarch*, de George Eliot, de l'énorme *Guerre et Paix* ou d'*Anna Karénine*, ou encore des *Possédés* ou des *Frères Karamazoff?* Aujourd'hui seulement, nos romanciers se sont avisés que la multiplicité et l'ondoiement de la vie entrent difficilement dans le cadre d'une nouvelle ou d'un récit relativement court. Cette découverte nous a donné déjà *Jean-Christophe*, de Romain Rolland ; elle nous donne en ce moment les *Thibaut*, de M. Roger Martin du Gard, et *A la recherche du temps perdu.*

*
* *

Dans la plus grande partie, pour ne pas dire dans la totalité des romans, l'auteur va de A à H ou de A à Z, selon la force de son élan, mais enfin il se déplace toujours sur un plan horizontal. Avec Marcel Proust, on assiste à un spectacle tout différent ; l'auteur semble se déplacer dans un sens vertical. A peu près immobile, regardant autour de lui évoluer avec une extrême lenteur une société, pour ainsi dire, sans action, il s'enfonce de plus en plus dans une contemplation de ses héros et de soi-même qui nous donne l'impression que nous descendons profondément en eux, et qu'à mesure que nous découvrons les mystères de leur vie intérieure, d'autres nous apparaissent plus

mystérieux et plus troubles à leur tour, qu'il nous faudra élucider aussi. Si bien que *A la recherche du temps perdu* risquera bien de paraître un jour le plus extraordinaire monument que l'on ait dressé à la nature humaine, depuis les *Essais* de Montaigne et les *Confessions* de Jean-Jacques, et, pour employer une expression chère à M. Taine, le seul magasin de documents qui soit comparable aux leurs. En face de l'importance d'une telle œuvre, je ne peux m'empêcher de sourire quand j'entends reprocher à Marcel Proust de ne pas composer un roman selon les recettes connues. Pense-t-on qu'un homme doué de ce don puisse avoir quelque difficulté à raconter une historiette bien filée aussi facilement que tel ou tel de nos contemporains? Qu'on nous laisse en paix avec des querelles à ce point enfantines, et qu'on ne marchande pas à Marcel Proust la gloire qu'il mérite ! Cette extraordinaire connaissance humaine revêt d'abord une forme sociale ; personne, autant que M. Marcel Proust, ne connaît à fond notre hiérarchie ; on a dit qu'il était notre Saint-Simon, et il y a du Saint-Simon en lui : un observateur impitoyable, clairvoyant, un observateur de grande race et qui a eu, pour exercer sa vision, le spectacle du monde, j'entends du vrai, de celui où les gens de lettres, à part de rares exceptions, ne vont guère, et dont les

mœurs ne diffèrent pas beaucoup de ce qu'elles seraient s'il y avait une cour. Le monde, Marcel Proust en connaît les usages intimes, les snobismes, les servitudes et même les grandeurs. Aucun de ceux qui ont voulu le dépeindre, ni Feuillet, ni Paul Hervieu, ni Abel Hermant, n'en a fait une description à ce point exacte et féroce. Il faut lire, à ce sujet, le récit du dîner des Guermantes dans le second tome du *Côté de Guermantes*.

Mais Marcel Proust ne sait pas seulement de quoi se compose l'âme ou la conversation d'un duc. Sa peinture des Verdurin, de ce petit monde de bourgeois dilettanti, faussement artistes, prétentieux et vulgaires, ne le cède en rien à celle des grands de la terre. Et puis, il y a les domestiques, qui ont toujours eu un rôle sacrifié jusqu'ici dans le roman, et auquel il rend l'importance qu'ils ont dans la vie. A ce point de vue, Françoise, la vieille bonne attachée à sa maison et à ses maîtres, est inoubliable. Mais il y a mieux encore : c'est, je dois le dire, avec une stupeur véritable que j'ai lu, dans la seconde partie de *Sodome et Gomorrhe*, la peinture de deux femmes de chambre, au langage paysan et naturellement poétique, toutes proches encore de la terre qui les a vues naître ; il suffirait de lire ces quelques pages pour juger de l'extraordinaire maîtrise de Marcel Proust. Ces deux femmes sont vraies, on les sent à

peine retouchées, et cependant, le don de vie supérieure est si vif chez leur auteur qu'on a l'impression de se trouver devant deux admirables créations de l'esprit, deux figures de Shakespeare. J'ai relu ces portraits trois fois de suite ; je serais bien en peine de dire comment Marcel Proust a réalisé ce miracle ; on éprouve pour ces ravissantes et vives « courrières », comme il dit, un peu plus la tendre amitié qu'il avoue lui-même.

*
* *

Mais cette science sociale de Marcel Proust qu'est-elle, si on la compare à sa science psychologique? Il faudrait, ici, faire des divisions catégoriques et énumérer les ordres de sentiments dans lesquels il a répandu une lumière nouvelle. Sur les rapports du conscient et de l'inconscient ; sur les phénomènes de mémoire : sur le mouvement de flux et de reflux que le temps fait subir à nos sentiments ; sur la relativité de nos amours ; sur l'introduction de la douleur dans la vie ; sur les travaux de préparation de l'oubli ; sur l'origine de nos passions ; sur les ruses de la jalousie ; sur les modifications de notre vanité ; sur l'insaisissable changement des parcelles de notre âme que nous pourrions croire les moins susceptibles d'évolution ; sur les déformations du sens génésique ; sur nos

réactions devant la mort ; sur le sommeil et sur les rêves ; sur l'influence des œuvres d'art dans la vie morale ; sur vingt autres sujets de ce genre, Marcel Proust a écrit des pages neuves, étonnantes, lumineuses et dont on peut dire, sans crainte d'exagération, qu'elles enrichissent à jamais celui qui les a lues.

Et ces pages ne sont jamais abstraites, sèches, ni arbitraires ; elles sont mêlées à un milieu vital, elles participent à ce formidable écoulement de faits de conscience qui constitue la trame même d'*A la recherche du temps perdu*, elles accompagnent des exemples, elles illustrent des anecdotes. Que l'on songe aux débuts de l'amour de Swann pour Odette de Crécy, à sa jalousie ; à l'influence de Rachel sur Saint-Loup ; à la stupeur du héros de voir la transformation mentale que ledit Saint-Loup fait subir à cette Rachel ; à la mort de la grand'mère (page comparable aux plus belles et aux plus déchirantes du roman universel) ; aux raisons qui font soudain que le personnage principal oublie Gilberte ; à la déchéance sociale de Swann et à son augmentation progressive et parallèle de vanité mondaine ; à l'extraordinaire figure de Charlus prise, reprise vingt fois, devenue formidable ; à cent autres épisodes, et l'on verra à quel point l'œuvre de Marcel Proust dépasse la littérature contemporaine et combien cet auteur, que beau-

coup de critiques jugent difficile, invertébré et peu architectural, rejoint nos classiques, c'est-à-dire nos grands moralistes.

Aucun des meilleurs critiques étrangers, qu'il faut consulter parce qu'ils jugent souvent avec moins de parti pris et d'étroitesse d'esprit que nous, ne s'y trompe ; et quelques-uns de ceux avec qui je causais dernièrement me disaient leur admiration étonnée devant cette œuvre considérable, qui prouve, à leurs yeux, bien mieux que tous les discours, le prodigieux pouvoir de renouvellement de l'esprit français. Qu'un ouvrage pareil et de cette qualité ait pu grandir et se développer à travers les années troublées que nous venons de traverser, voilà une leçon de patriotisme actif et qui m'offre un réconfort plus rayonnant que bien des affirmations têtues ou des combinaisons hasardeuses de nos hommes politiques. Il est hors de doute que les romans de Marcel Proust ne soient le grand événement littéraire que les manuels auront à enregistrer entre l'année 1914 et les suivantes.

ESQUISSE D'APRÈS JEAN GIRAUDOUX

Si j'avais à nommer le jeune écrivain français chez qui l'on trouve le sens le plus nouveau et le plus inattendu de la vie en même temps qu'une culture qui fasse de lui un homme digne de notre plus riche passé, qui ait le moins de préjugés *passéistes*, — pour employer une locution très moderne, — sans perdre le sens d'un style qui ait toutes nos vertus classiques, qui possède le plus de germes d'avenir en ne faisant pas oublier la leçon de nos meilleurs esprits, qui soit à la fois le plus révolutionnaire des nôtres sans cesser d'être le plus traditionnel, je nommerais Jean Giraudoux.

Imaginez un jeune homme qui sorte de chez lui, le matin, quand le monde est encore frais et que la rosée fait de la moindre touffe de trèfle, comme dit notre La Fontaine, « la boutique d'un lapidaire ». Notre jeune homme est à la fois ingénu et cultivé ; il sait beaucoup de choses, et des anciens et des

modernes ; il a étudié Callimaque et Virgile, mais il aime aussi Mallarmé, Arthur Rimbaud et Debussy, cela ne l'empêche pas d'être ingénu et de voir les choses comme si Callimaque, Virgile, Mallarmé, Rimbaud et Debussy n'avaient jamais existé. Il a une sorte de tendresse spontanée qui le pousse à aimer bien des femmes, et plusieurs à la fois ; son amour n'est pas le besoin exclusif de la possession, mais une certaine rêverie sentimentale et voluptueuse, faite du goût de l'émotion affectueuse, du désir de rêver, et aussi de ce plaisir de frôler sans cesse la naissance de l'amour, qu'exprime si bien dans Beaumarchais le rôle de Chérubin.

Mais il n'aime pas que les femmes. Tous ses goûts ont quelque chose de sentimental. Il ferait volontiers des déclarations à la Nature, aux arbres, aux clairs de lune, aux douces petites bêtes inconnues qui remuent la nuit dans les fourrés. Il n'a guère de passé, ni d'avenir ; chacune de ses émotions comporte à la fois tout son passé et son avenir ; son œuvre entière, s'il écrivait, serait écrite au présent de l'indicatif.

Mais rien de tout cela ne constitue la personnalité du jeune homme que je me plais à peindre ici. Il faut dire d'abord qu'il est poète et que le monde est à ses yeux une série d'analogies inattendues ; il ne voit aucune chose isolée, mais doublée, comme d'un reflet dans

un miroir d'une image qui lui corresponde, la déforme ou la caricature. Et peu à peu, ces analogies se montrent à ses yeux, comme un seul tissu uni et serré, définitif, dans lequel est tramée la matière même de cet univers. Il en arrive à jouer avec ces images, comme s'il était un jongleur de profession ; et une certaine gaminerie qu'il a dans l'esprit, un humour spécial et naturel, lui font aimer les plus cocasses, les plus divertissantes, les plus inattendues. Et il finit par ne plus tenir aucun compte de la réalité ; elle n'est à ses yeux que le tremplin d'où l'on bondit vers autre chose. Tout ce que lui suggère son génie de sanalogies lui paraît vraisemblable d'abord, vrai ensuite ; et sa vision du monde est construite moins sur un développement logique de l'esprit, comme il arrive à tout Français, que sur des alliances d'idées, d'images ou même de mots. Car ai-je dit que ce poète était aussi un grammairien et dont bien des élans de lyrisme avaient pour origine un sens très précis des catégories de l'esprit? Si ce jeune homme était écrivain, je gage qu'il en viendrait à faire collaborer Larousse ou Larive et Fleury avec Shakespeare lui-même !

Ainsi fait, notre jeune homme a comme un lexique personnel qu'il faut connaître et dont le caractère essentiel est que chaque expression est un des termes d'une comparaison, dont le second terme n'est pas toujours nommé.

Et nous n'avons pas encore dit que le fond de sa pensée est une liberté charmante qui le fait courir d'une émotion à l'autre comme une abeille d'une fleur de lierre à une fleur de troène, qui le rend gai, moqueur, sceptique, naïf, mélancolique dans la même minute, qu'une tendre ironie l'empêche d'être dupe des choses qui le bouleversent le plus et qu'il unit à la fois la fantaisie ailée d'un Puck et d'un Ariel à l'observation, non seulement précise, mais administrative de quelqu'un pour qui le cadastre, la statistique, la géographie et les contributions indirectes n'auraient pas de secrets : la reine Mab enfin chez le receveur de l'enregistrement.

Ai-je tracé le portrait de Jean Giraudoux? Ai-je dépeint le héros identique à lui-même, qu'il dépeint dans tous ses livres? Ou me suis-je complu à dessiner d'après ses ouvrages un certain portrait de jeune homme contemporain, qui n'est pas tout à fait lui, ni tout à fait son héros de prédilection? Je crois qu'il y a un peu de tout cela dans cette figure à demi imaginaire ; et si l'on me disait que c'est Jean Giraudoux, je répondrais que je connais vingt traits de lui qui le font différent de cette esquisse ; et si l'on me disait que ce n'est pas lui, j'objecterais que de telles coïncidences sont cependant bien frappantes. Mais où, en quel moment, ai-je saisi, ai-je analysé ces brusques

éclairs de poésie et de sentiment qui font de Jean Giraudoux un écrivain si extraordinaire?

*
* *

Voici d'abord un poète japonais. Son monde ne ressemble guère au nôtre. Pour l'Occidental, l'univers moral a été créé avant l'autre ; la nature est un lieu de promenade. Mais pour un Bashô ou un Onitsura, les sentiments et les spectacles naturels sont les équivalences d'un même phénomène ; on parle de l'un ou de l'autre indifféremment, ou bien on saute de l'un à l'autre en évitant les transitions. Ainsi fait notre poète dans ses haïkaïs :

Une abeille voltige autour de sa bouche,
Puis s'éloigne, le corselet gonflé de dépit,
Car elle se trompait de ruche.

ou bien :

C'est l'heure où le regard se pose sur les consoles,
Où l'on voudrait embrasser quelqu'un
Qui ne vous embrasserait pas.

ou encore :

C'était le printemps, frère de l'été.
Vous n'auriez pas su distinguer le blé du gazon,
Ni l'amitié de l'amour.

Ses perspectives, non plus, ne sont pas d'ici. Nous avons, inconsciemment, un sens classique des proportions ; nous savons tou-

jours, quand nous voyons une église, que Notre-Dame de Paris est plus vaste et plus imposante ; mais pour lui, toutes choses sont sur le même plan et ont la même taille, dans le moment où son œil les considère et où son esprit aussitôt invoque avec elles une correspondance. Toute son œuvre est fleurie de ces petits paysages japonais :

C'était bien la lumière si pure qu'un moucheron y paraissait une bulle dans une vitre. (*Suzanne et le Pacifique.*)

Sentant l'herbe pousser, les branches craquer de sève, les oiseaux évitaient de se poser et voltigeaient chacun au-dessus de ce qui allait naître un bourgeon nouveau. (*Id.*)

Cette nature, si peu naturelle, demeure aussi vraie que celle que les Hokousaï et les Outamaro ont connue. *Suzanne et le Pacifique* est, à ce point de vue, le plus extraordinaire tableau de la vie équatoriale ; aucun voyageur n'a dépeint quelque chose d'aussi tropical. Mais, je le répète, seul, un Japonais pouvait aussi bien décrire les mille détails simultanés et les mille incidents d'égale importance de cette forêt innombrable.

*
* *

Et pourtant, voici un romantique allemand. Il y a en lui quelque chose d'inquiet,

d'incertain, d'informulable. Il échappe à nos catégories. Il est plus près qu'aucun de nous de ce qu'en 1830 on appelait l'infini, — ce que nous appelons peut-être aujourd'hui l'inconscient, — d'où son prestige sur les jeunes gens, d'où cette ramification secrète, qui lui permet de rejoindre à la fois Paul Claudel et Marcel Proust. Il est plein de rêves et d'aspirations. Ne vous trompez pas à ses malices, à ses ironies. Son sentiment de l'amour (qu'il faudrait un jour examiner à part), ressemble à une effusion mystique ; il semble devoir amener à autre chose qu'à la volupté ; c'est un état et non un désir. Et quand il parle de la mort, il le fait comme un contemporain de Novalis, de Jean-Paul. J'ai toujours pensé à Henri Heine en lisant cette page étrange et admirable :

La mort? Les morts?

Je porte mille deuils qui ne m'appartiennent pas. Des jeunes gens, des jeunes femmes, que je rencontrai une ou deux fois, et dont j'ai appris soudain la mort, m'apparaissent et deviennent mes familiers. Je rêve presque continuellement à eux. Souvent, c'est Laure de Bertilly qui se penche, qui se tait. c'est Édith Goçelan, qui mourut après trois mois de mariage. Debout contre la muraille, elle ne sait non plus que dire. Je l'interroge :

— Édith, est-ce encore la vie, là où vous êtes?

Elle prend ma main et l'appuie contre sa poitrine.

Son cœur est toujours là. Mais il ne bat pas à coups secs et meurtriers, comme notre cœur, rocher perfide qui sape, de l'intérieur même, la forteresse. Le cœur d'Édith flambe. Point de veines, point d'artères. Une chaleur égale gagne son corps. Sa chair est nue comme la chair des fruits.

— Et vos mains, Édith? On m'a conté que les doigts des morts sont soudés, et que leurs jambes ne sont plus séparées.

Elle sourit, croise mes doigts dans ses doigts effilés et distincts, mais elle ne bouge pas.

— Tout est-il différent, là où vous demeurez, Édith?

Les morts, pour répondre, ferment les yeux.

— Tout est semblable. Hors que nous commandons souverainement sur toutes les choses qui, chez nous, sont méfiantes. Les oiseaux, les taches de soleil, se laissent attraper. Notre ombre ne tourne pas autour de nous comme un compas qui mesure la vie. Elle a toujours la longueur de notre corps, elle ne nous précède jamais. Et ce que l'on raconte des asphodèles est vrai ; les prairies en sont semées, ainsi que de coucous.

— Vous les cueillez?

— Nous ne nous baissons point. Nous allons toujours debout.

— Édith ! Édith ! C'est donc vrai? Vos chevilles, vos genoux, sont soudés?

Elle s'appuie contre mon épaule, sanglote, et je la console passionnément. S'arrachant à mes bras, elle s'enfonce, toujours droite, dans la muraille ; voilà que sa main seule dépasse la tenture, je l'embrasse, mais c'est déposer une caresse sur la main d'un enlizé. Et je me réveille avec une tristesse étran-

gère, comme si je trouvais au jour, après avoir rêvé des Indes, dans ma main, un bengali vivant. (*L'École des Indifférents.*)

*
* *

Mais voici qu'un nouveau personnage intervient : c'est un humoriste anglo-saxon. Toute son œuvre, si on la prend par un certain angle, est une immense clownerie. Il a la plaisanterie ininterrompue et féerique, mais dite sur un ton glacé de pince-sans-rire. Il jongle avec tout, sentiments et idées, monde extérieur et images ; par cela, il est le contemporain des cubistes, des dadas, des futuristes. Rien ne garde avec lui sa forme et sa pesanteur, il dispose de cet univers comme d'un puzzle, il voit ce que personne ne remarque, il dit ce qui n'arrivera jamais, il se fait à son gré une logique, une poésie, une esthétique nouvelles. Des plaisanteries à demi invisibles se glissent dans son texte. Il en est d'admirables et qui limitent bien la qualité très spéciale de cet humour

Je n'interrogeais aucun gardien, aucun agent. Je personnifiais la discrétion aux yeux des portiers d'hôtel. Si peu m'importait, d'ailleurs, que ce palais fût maintenant hôtel de ville ou geôle, que cette procession fût catholique ou anabaptiste, que ce mort vînt du cimetière ou y allât ! » (*Simon le Pathétique.*)

Des voyageurs retour de Damas, qui partaient pour l'Océanie, regardaient avec moi, symbole de la vie errante, des mouettes qui n'avaient jamais quitté Saint-Nazaire. (*Suzanne et le Pacifique.*)

Quand on lit vite, on ne voit pas tout cela. Il ne faut pas lire Giraudoux trop vite, mais paisiblement, sans hâte, et s'arrêter de temps en temps pour laisser fondre en soi, avec soin et délectation, une phrase exquise, déchirante ou comique, que les goinfres ne goûtent pas plus que les gens qui n'ont plus de palais ou d'appétit.

*
* *

Mais notre portrait serait bien incomplet si nous ne disions pas qu'il y a aussi et avant tout, chez notre auteur, un fabuliste français. Les animaux ont, dans son œuvre, une place considérable.

Mais ces animaux ne sont pas de vraies bêtes, comme dans Kipling, ou dans Jack London ; elles ont la malice et la subtilité des hommes, elles descendent directement de leurs ancêtres du Roman de Renart et de La Fontaine ; on a pour elles les sentiments que l'on éprouve pour les êtres humains :

Et soudain, quatre petits blaireaux, amie adorable, sortent effarés de terre ; de vrais petits blaireaux, mon cœur. Nous les attrapons : ils piquent,

ils se débattent ; nous les caressons, mon amour. (*Amica America.*)

Si ces bêtes ne parlent pas, elles agissent du moins d'après des réflexes humains :

... des chiens tristes qui ne résistaient pas, qui se vendaient eux-mêmes, un petit éléphant qui retenait sa maîtresse par sa ceinture, — elle cédait, — par la manche, — elle craquait, — et il n'osa prendre sa natte. (*Amica America.*)

Suzanne, dans le Pacifique, est réveillée chaque matin par un oiseau à gros bec qui la frappe au front, « ce qui correspondait ici à l'appel de Mademoiselle ». Puis elle entre dans la vaste comédie ailée d'un Aristophane équatorial :

Parfois, une Mucuna Benettii me heurtait ou se posait sur moi, c'est qu'elle n'avait pas vu encore de créature humaine ; elle me becquetait, c'est qu'elle confondait peau et écorce ; je sentais que certains eussent aimé vivre sur moi, être pour une femme ce que, dans d'autres climats, ils étaient pour le crocodile ou le rhinocéros, gagnés par la douceur d'un grand être, ne demandant qu'à m'annoncer mes ennemis... Parfois, d'immenses conciliabules entre les myriades d'oiseaux qui tissent, ceux qui fauchent, ceux qui cousent et ceux qui sécrètent, ceux qui plantent les joncs et ceux qui plantent des coquilles, comme s'il s'agissait enfin d'établir un modèle de nid commun.

Le fabuliste aime tant les bêtes qu'il est sensible à leur comique particulier, comme

on l'est au ridicule d'un professeur à oreilles trop écartées, d'un avocat bègue. « Une sarigue passa, dit-il, que je ne pus fouiller. » (*Amica America.*) « J'avais même vu un lynx sans qu'il me vît. » (*Simon le Pathétique.*)

Mais le monde est petit ; les milliers d'animaux qui existent ne suffisent pas à Giraudoux, il invente le grand tigre des neiges, il invente le lubbard, célèbre déjà parmi quelques personnes, et pour finir *Simon le Pathétique*, il crée une bête nouvelle : « O mes amis, si l'on permet jamais aux hommes de se créer un nouvel animal, un nouveau compagnon, au pelage noir le jour et blanc la nuit, qui sourira, qui pleurera, — ne trouvez-vous pas qu'il manque? — et pas infécond, comme tous ceux qu'ils ont formés jusqu'ici, hippogriffes ou licornes, et tel que parfois vous l'imaginez sûrement, dans une île ronde d'Océanie, à bord du lac intérieur où cuit un bain-marie, une eau douce délicieuse, veillant sa petite femelle et pensant aux hommes d'Europe... un animal qui nous parle, qui chante... — que l'on me charge de la tâche ! »

Un vrai fabuliste, vous dis-je...

J'insinuais tantôt que sa nature est peu naturelle, c'est parce qu'il est Français avant tout ; ce sont les Germains, les Russes, les Anglo-Saxons qui se perdent dans la nature ; c'est Jean Jacques Rousseau qui est Suisse.

Pour un vrai Français, ce qui anime la nature, c'est l'esprit de l'homme. Sa raison, son imagination, expliquent, prolongent le monde. Il a pour le décrire des épithètes abstraites, morales, il a, pour l'évoquer, les comparaisons les plus civilisées. Que reste-t-il du vieux Cosmos sauvage qui épouvante encore les Australiens et les expressionnistes d'outre-Rhin, sous cette avalanche de fleurs de rhétorique et de révérences de courtisan du grand roi?

Une crème d'argent montait du fond des mares. Des taureaux, adossés aux meules, dormaient debout avec honneur. La lune attirait et dissolvait les moindres nuages, comme un brûle-fumée dans un boudoir. (*L'École des Indifférents.*)

L'automne s'étendait au-dessous des tilleuls comme un filet de soie fin ouate les chutes. Je m'étonnai que les oiseaux pussent arriver jusqu'à terre. (*Provinciales.*)

Quel soleil ! Tous les atomes des joies, des modes, des douleurs inconnues, dont vivront nos fils, dans mille ans, étaient aujourd'hui dans l'air. Nous devinions les futures sonates, les poèmes futurs, un soleil futur, bleu, tout rouge. Un vent léger se levait. (*Simon le Pathétique*).

Ce qui se cache sous les multiples incarnations de ce moderne Shiva, c'est le génie

même de la Fantaisie, un espiègle et malicieux démon qui transforme toute chose de sa baguette magique. Ce génie longtemps exilé de notre littérature, d'où le chassèrent à la fois les arrêts rigoureux de Sainte-Beuve et les fumets échappés du *Ventre de Paris*, y rentre triomphalement et y fait la loi pour le moment, je ne dirai d'ailleurs pas sans ravages. Mais qu'importe à l'esprit de la Fantaisie les déprédations de ses sectateurs? Jean Giraudoux, sur deux ailes de sylphe, plane bien au-dessus.

On a déjà dit que sa fantaisie était shakespearienne. Jean de Pierrefeu et Jean-Louis Vaudoyer ont employé à son sujet la même épithète. Giraudoux pourrait dire, comme Béatrice : « Quand je suis née, une étoile dansait. » Une étoile danse au-dessus de toute son œuvre. Mais comme dans Shakespeare, cette fantaisie, cette clownerie poétique s'arrêtent soudain pour laisser jaillir une sorte de sanglot éperdu. Effusion mystique, appel nostalgique, déchirement d'un cœur sous la pression d'un sentiment trop vaste ou trop pur pour lui, je ne sais de quel nom nommer cette modulation secrète qui s'échappe soudain en vastes cris lyriques. On y trouve une étrange et mystérieuse musicalité, cette mélodie intérieure, frémissante et suave de certaines phrases de Scarlatti ou surtout de Mozart. Qu'on écoute celles-ci :

Je ne te vois déjà plus. Je reviens par la route brouillée, à travers le bourg. Des enfants courent après moi, imitant sur leurs mains le bruit des baisers. Une étoile tombe, et je ne trouve pas d'autre vœu à faire que de les voir tomber toutes. Dis-moi, ami, dis-moi ce qui m'étreint ainsi. Si c'est de la tristesse, je consens à être triste toute ma vie ; — mais si c'est de la joie, je m'en vais mourir au premier chagrin. (*Allégories.*)

Si le bonheur, c'est d'avoir des lèvres qui vont rire, des yeux qui vont pleurer et un immense chapeau à douze plumes, personne ne peut se vanter d'être plus heureux que mon amie. Nous descendons au flanc du bateau vers la barque où le plus beau des nègres nous crie, en portugais, qu'il sait l'américain. En avant ! vers l'île où mille coqs s'égosillent, pour annoncer que leur poule a pondu le soleil ! Il n'y a plus d'amitié, il n'y a plus, amie, d'amour ; il n'y a plus, sur ta robe, sur ton visage, qu'un miroitement et qu'un rayonnement sous lequel tu tremblotes toute, et qui me force à m'incliner vers toi, anxieux, pendant que tu te penches, au bord de la chaloupe, sur ton reflet. (*Allégories.*)

Je la rejoins, l'ombre passée.
— Quel jour? Quelle année?
Elle ne sourit pas. Elle murmure :
— Demain, chez moi, à six heures.
Je suis quelqu'un qui va étouffer... Je suis quelqu'un qui va comprendre... Je suis cet oiseau aveugle dont on ouvrit la cage sur la mer. (*L'École des Indifférents.*)

Il partit en levant enfin les yeux, en souriant, en me disant :

— Nous sommes fiers de toi, Simon, tu es parfait !

Il avait oublié sur la cheminée son gant, son unique gant sans bouton. Il aurait oublié sa main que je n'eusse point été ému davantage. (*Simon le Pathétique.*)

Que de cadences analogues dans *Amica America*, dans *Suzanne et le Pacifique*, *Adorable Clio*, *Siegfried et le Limousin!* Nous parlions tantôt des déguisements que prend cet esprit charmant ; ici, tout déguisement cesse, le clown quitte « son vil échafaud et crève le plafond de toile ». Il n'y a plus que l'homme avec sa tendresse, sa noblesse, son angoisse, son déchirement, son goût passionné de tout étreindre et d'aller au delà de ses sentiments, au delà de ses pensées, presque au delà de soi-même.

Il y a plus que l'homme, il y a l'être essentiel qui les résume tous : le poète.

*
* *

A propos de Jean Giraudoux, j'ai cité beaucoup de noms dans cette étude ; mais c'est que nous portons en nous, dans le fond de nos âmes, parcelles innombrables, l'âme de bien des morts, illustres ou inconnus, qui nous ont précédés ici-bas, dans la gloire ou dans l'oubli.

PAUL VALÉRY, ROMANCIER

Il n'est pas un des problèmes de l'intelligence qui puisse laisser indifférent un homme comme Paul Valéry ; or, celui du roman offre à l'esprit une énigme infiniment troublante. Il ne s'agit, en effet, de rien moins que d'inventer de toutes pièces, après avoir imité les lois de la nature, des individus complets et vivants ; il ne s'agit de rien moins que d'imposer la croyance d'une chose que l'on sait ne pas avoir eu lieu. De quelque esthétique que le romancier se réclame, il n'en doit pas moins arriver à ce résultat.

L'esprit de Paul Valéry, habitué par l'étude des sciences à ne raisonner que sur des réalités, répugne justement à admettre ce résultat. Il ne lui semble pas que l'on puisse croire à ce qui n'existe pas ; et j'espère bien qu'il écrira un jour quelque roman afin d'expérimenter par lui-même ce travail de l'intelligence créatrice.

Mais nous pouvons déjà considérer *la*

Soirée avec M. Teste comme un roman complet et l'examiner à ce point de vue. Un roman, c'est tout d'abord une action allant du centre à la périphérie (*le Disciple*), ou de la périphérie au centre (*le Père Goriot*), ou se déroulant sur le même plan (*Madame Bovary* ou *les Trois Mousquetaires*), mais c'est surtout, dans ses éléments supérieurs, une méditation sur la vie.

Il est bien certain que *Notre-Dame de Paris* ou les *Mystères de Londres* ne sauraient nous paraître tels ; mais *Tom Jones*, *l'Idiot*, *la Chartreuse de Parme*, *l'Égoïste*, *Jude l'Obscur*, *Pierre et Jean*, *Du côté de chez Swann*, sont d'abord et avant tout, des méditations sur la vie ; je veux dire que l'auteur fait, avec ses personnages, une série d'expériences, absolument pareilles à des expériences de laboratoire, et dont la conclusion est de nous faire connaître et de nous rendre lumineux un ensemble de phénomènes psychologiques. Toute œuvre romanesque qui ne tombe pas sous cette définition peut avoir par ailleurs le plus grand intérêt anecdotique ; elle ne prendra jamais place au rang des ouvrages de qualité.

Ce n'est pas sa brièveté qui pourra nous faire hésiter à traiter comme un roman *la Soirée avec M. Teste;* quelques-unes des œuvres les plus fortes, les plus explosives, si j'ose m'exprimer ainsi, de la littérature ro-

manesque n'ont que peu de pages : *la Double Méprise*, par exemple, ou *le Mouchoir rouge*, ou *l'Inutile Beauté*, et encore *l'Abandonnée*, *Tonio Kröger*, *l'Histoire de Chloé*, *le Tour de vis*.

Comme ces histoires-ci, *la Soirée avec M. Teste* est une *somme*. Seulement, Mérimée ou Gobineau, Maupassant, Tourguéneff ou Thomas Mann, Meredith ou James (et encore ces deux derniers à peine, et par allusion), font-ils devant nous la preuve que leur opération est juste, et Paul Valéry ne la fait pas. Il nous prie simplement de le croire sur parole, mais avec une telle autorité persuasive que nous n'avons aucun doute.

Paul Valéry m'a dit un jour que l'homme à qui M. Teste le faisait le plus penser était Degas ; qu'on ne se méprenne pas sur le sens de ces paroles ; il n'y a aucun trait de Degas dans M. Teste, aucune ressemblance avec lui ; seulement, Degas a été dans son genre quelqu'un d'aussi isolé, d'aussi inclassable que M. Teste dans le sien. Cependant, je ne le vois pas sans rapports, par certains côtés, avec un Mallarmé, avec un Henri Becque, un Spinoza, surtout. Famille très arbitraire, si l'on veut, mais composée de constructeurs solitaires, sans communion avec leur entourage, ni leurs prédécesseurs ; des logiciens supérieurs.

De tout temps, Paul Valéry a été hanté par

les méthodes de pensée ; ce qui l'intéresse, chez un écrivain, c'est moins ce qu'il écrit que les procédés mentaux qui lui ont permis de l'écrire. Techniquement, un Paul Valéry a vite compris par quels moyens, — style, langue, musique, — un Racine, un Edgar Poe ont obtenu ces résultats que nous voyons gravés sur le papier, ces arabesques ou ces raccourcis par lesquels ils se sont exprimés ; mais il voudrait savoir par quelle démarche de leur esprit, quels détours, quel mécanisme, ils ont trouvé à la fois ces formes qui leur étaient nécessaires et surtout cette *grille* qu'ils ont appliquée sur le monde et grâce à quoi, dans de savantes réserves de blanc, leur sont apparues, nettes, isolées, définitives, différentes de toutes les autres, ces images qu'ils ont choisies, parmi des milliers, et qu'ils ont imprégnées de leur âme.

Aussi ses écrits en prose : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *la Soirée avec M. Teste*, sont-ils d'abord des essais de méthode. Edmond Teste est un homme qui a trouvé son algèbre personnelle ; il réduit toute chose à son propre dénominateur ; il n'y a plus rien pour lui d'hostile, d'étranger ; de tout élément excentrique, il fait une substance malléable, assimilable, qu'il expérimente comme il l'entend, et dont il se sert à sa guise. Ce qu'est cette méthode, nous l'entrevoyons, sans le savoir précisément ;

M. Valéry ne nous le dit pas. L'essentiel, à ses yeux, c'est qu'un tel homme puisse exister, et il existe réellement. M. Teste a trouvé le moyen de rendre son intelligence universelle ; il porte en lui une sorte de dictionnaire étymologique de *tout ce qui est possible.* Supériorité incroyable ! Léonard de Vinci ou Gœthe ont à peine approché d'une telle puissance intellectuelle. Et Teste les domine encore, car, nous dit Paul Valéry :

> Ce qu'ils nomment un être supérieur, c'est un être qui s'est trompé. Pour s'étonner de lui, il faut le voir, — et pour le voir, il faut qu'il se montre. Et il me montre que la niaise manie de son nom le possède. Ainsi chaque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fit connaître.

Je ne peux pas résumer M. Teste ; M. Teste étant lui-même un prodigieux résumé. Chacune des phrases qu'il prononce est le résulat d'innombrables expériences, d'innombrables méditations. Quand il écrivit *la Soirée avec M. Teste,* M. Valéry estimait qu'elle constituerait le premier chapitre d'un roman, mais quand il l'eut finie, il vit bien qu'il avait tout dit de son héros, qu'un second chapitre était impossible. Un bon ouvrage est terminé quand le héros est complètement épuisé, quand il ne nous reste rien à apprendre sur lui. Que pourrions-nous savoir encore de

Phèdre, de Julien Sorel, de Mme Bovary, de Nicolas Vsévolodovitch Stavroguine, d'Adolphe? Edmond Teste, qu'a-t-il encore à nous révéler?

Les éléments du roman sont si visibles que Paul Valéry écrit ceci :

> Que devient M. Teste souffrant? — Amoureux, comment raisonne-t-il? — Peut-il être triste? — De quoi aurait-il peur? — Qu'est-ce qui le ferait trembler?

Autant de parties possibles, de chapitres suggérés. A vrai dire, la réponse à la première question constitue la fin même de l'ouvrage. Il pourrait s'appeler *Grandeur et décadence de M. Teste.* Nous l'avons vu infaillible, « rigoureux », maître de son esprit ». Quelques pages plus loin, et nous assistons à sa défaite. Tout le roman de M. Valéry est dans cette antinomie. Il y a un élément qui demeure irréductible pour l'esprit de M. Teste ; c'est la souffrance. Elle rend toute sa méthode douteuse puisqu'elle marque son point d'échec. (Je signale ici deux pages d'analyse de la douleur physique, qui sont peut-être les plus admirables qu'on ait écrites sur ce mystérieux sujet, et sur ses curieux rapports avec le temps (1), comme si elle

(1) « J'ai, dit-il..., pas grand'chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... », etc., etc. (p. 44).

seule avait le pouvoir de le mesurer avec précision. On distingue d'ailleurs dans cette souffrance celle qui vient du foie et ou du rein, dans leur effort de libération.) Nous touchons donc en quelques pages à l'apogée de M. Teste et à sa décadence.

Cette *Soirée avec M. Teste* est une des œuvres les plus fortes de la littérature contemporaine ; je la lis depuis vingt-six ans sans en avoir épuisé le suc, ni atteint les limites. Dans dix ans, ces lignes-ci auraient certainement un contour plus précis et délimiteraient mieux la figure extraordinaire de M. Teste. Je ne sais que depuis peu de temps les prolongements de cette pensée ; je ne me flatte pas de la posséder complètement. Un esprit de l'ampleur de celui de M. Paul Valéry est comme un grand paysage, dont tous les détails ne se perçoivent que peu à peu. Aussi ai-je envie de m'excuser auprès de lui et de mes lecteurs de ne leur livrer qu'un travail à ce point imparfait.

VALERY LARBAUD, VOYAGEUR

Si la guerre a créé, dans toutes les nations du monde, un patriotisme étroit, agressif, intolérant, dont chaque jour nous voyons cruellement les conséquences politiques, elle a inauguré, parallèlement, entre elles, un certain courant d'intérêt réciproque et d'interpénétration intellectuelle qui se développe partout et qui fait un utile contrepoids à la xénophobie générale. Cet état d'esprit constitue même un frein notable à l'égocentrisme de chaque pays et pourrait fort utilement se développer dans l'avenir. Ce cosmopolitisme est certainement une des causes du succès obtenu auprès du public par des écrivains comme Jean Giraudoux, Paul Morand et Valery Larbaud, et de leur influence sur un grand nombre d'épigones. Ce n'est pas seulement leur talent, si beau soit-il, qui est en jeu, mais la curiosité que nous éprouvons pour l'univers contemporain et pour le *multanimisme* qui s'exprime à travers eux. Ils

ont tous trois en commun une certaine façon d'être poète, qui correspond à ce qu'on pourrait appeler la fantaisie du sleeping-car ou du palace-hôtel, — fantaisie aiguë, rapide, intuitive, qui va de la religion du cocktail à la leçon du cinéma et qui constitue la manière la plus récente d'être moderne, — et de l'être comme Baudelaire, qui ne cesse pas de demeurer le plus moderne de nos poètes. Mais là s'arrête la ressemblance entre l'auteur d'*Amica America*, celui d'*Ouvert la nuit*, et celui de *Beauté, mon beau souci...* Et Valery Larbaud, peut-être plus encore que les autres, est surtout un voyageur.

*
* *

Dans un excellent livre, où il raconte les origines du cosmopolitisme littéraire (qui a de fort peu précédé l'autre), Joseph Texte nous apprend que cette passion nouvelle s'est formée entre 1750 et 1760, sous l'influence des premiers romans anglais traduits en France. Leur vogue fut telle que beaucoup de Français passèrent en Angleterre pour voir de près le pays de Clarisse Harlowe et que, à leur exemple, beaucoup d'Anglais vinrent en France. Le premier courant européen fut donc créé par les romanciers. Peu après, Jean-Jacques Rousseau donnait à ce mouvement toute son ampleur et inaugurait pour

la première fois une littérature qui fut perceptible à tous les lettrés d'Europe.

Mais en réalité, ces premiers cosmopolites virent surtout d'autres cosmopolites, et il en fut ainsi pendant le dix-neuvième siècle. Seuls, Gobineau, et peut-être Mérimée, voyagèrent à la façon de Valery Larbaud. Stendhal a surtout fréquenté une certaine société ; Paul Bourget a rencontré un monde errant qui se déplace de Rome à Saint-Moritz et de Londres à Paris, et Maurice Barrès a mieux connu les paysages que les habitants. Pour Pierre Loti, comme Chateaubriand, il n'a jamais vu que son âme. Quoi qu'il en soit, ces noms-là forment la véritable hérédité morale de Valery Larbaud, il a beau être différent et chercher bien autre chose qu'eux, il n'en sera pas moins en littérature le fils et l'héritier de Jean-Jacques Rousseau, de Stendhal, de Gobineau, de Mérimée, de Bourget et de Barrès. Il faudrait ajouter Gide, mais Gide a été un nomade plutôt qu'un voyageur. Gide n'aurait jamais écrit *Beauté, mon beau souci...* qui suppose que l'auteur a pu, quelque temps, se fixer.

*
* *

En réalité, les voyageurs, jusqu'à Valery Larbaud, ne fréquentaient dans un pays que les autres voyageurs, ou cette société qui les

accueille parce qu'elle voyage à son tour. Et si nous jugeons Stendhal un cosmopolite, pensons qu'il n'a guère connu vraiment que l'Italie. Mais nous trouvons dans Valery Larbaud, non seulement l'Italie, mais encore la Dalmatie, la Russie, le Danemark, la Hollande, l'Angleterre, l'Espagne ; et chacun de ces pays, il le décrit avec amour, un amour tel qu'il répand sa poésie brûlante jusque dans les articles de critique de notre auteur, jusque sur la peinture d'une boutique de livres modernes, à Londres, ou du café Pombo, à Madrid ! Et de même, les gens que Larbaud nous décrit sont d'authentiques étrangers, et surtout les femmes, si distinctes les unes des autres que l'on sent en même temps ce qu'elles ont de particulièrement ethnique et ce qu'elles ont de général.

Beauté, mon beau souci... est ainsi un véritable bain de vie anglaise, et soyez sûr que nous en aurons l'équivalent pour l'Espagne, pour l'Italie, d'autres terres encore. Cette connaissance d'une contrée est d'ailleurs aussi intellectuelle que sensuelle ou morale. Aucun des moyens de relation qu'il est nécessaire d'établir avec un centre humain n'échappe à Larbaud. Son investigation est complète ; la flânerie la plus féconde lui permet de ne rien laisser échapper. Mais ce que cette flânerie interpose entre le monde décrit et nous, c'est l'esprit même de Valery

Larbaud, une sorte de voile féerique qui donne à toute chose contemplée, — être, maison, paysage, émotion, — un extraordinaire accent de tendresse, qui est, je crois, son secret le plus efficace.

J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amours,

écrit-il quelque part ; et ailleurs, ces vers délicieux et significatifs :

O mon Dieu, ne sera-t-il jamais possible
Que je connaisse cette douce femme, là-bas, en Petite-Russie,
Et ces deux amies de Rotterdam,
Et la jeune mendiante d'Andalousie,
Et que je me lie avec elles
D'une indissoluble amitié?

Mot admirable et qui éclaire complètement une psychologie ! Cette *amitié* donnée aux villes comme aux êtres (et aussi aux œuvres de l'esprit), voilà un des traits essentiels de notre écrivain. Par là, il rejoint quelques-uns des plus grands. Ce don de soi-même (c'est le titre d'une de ses pièces), le différencie des hommes qui ont erré avant lui sur tous les continents. Le vrai voyageur sentimental, c'est lui et non Sterne, mais un voyageur sentimental qui a lu Dostoïewsky et Walt Whitman. (Sur ce pouvoir de rêver sa propre vie et de transformer sentimentalement en

élans du cœur des émotions de l'intelligence, — phénomène moral dont je n'avais *jamais* encore vu trace en littérature, — il faut consulter, dans l'étonnante préface mise en tête des œuvres complètes de Henry J.-M. Levet, toute la partie du dialogue qui est de Larbaud. Je sais peu de choses aussi délicieusement *romanesques*, bien qu'elle ne sorte pas du domaine de la vie quotidienne, mais de la plus délicieusement et finement quotidienne, de celle à qui on souhaite qu'un écrivain donne cette parure d'or qui lui permettra d'affronter le dur souffle du temps.)

*
* *

Lire *Barnabooth*, c'est vraiment faire un énorme voyage à travers l'Europe ; et c'est faire le voyage soi-même. J'entends par là que si je lis Stendhal ou Barrès, j'accompagne en réalité la personne même de Stendhal ou de Barrès, et mon esprit seul est de la partie. Mais Valery Larbaud m'embarque dans une aventure personnelle et me compromet tout le temps. Est-ce Barnabooth ou est-ce moi-même qui attend des vêtements de chez Poole, des cannes de chez Briggs (voluptés incomparables !), qui achète des valises en peau de porc et qui les jette dans l'Arno, par excès de joie et aussi parce que les valises nous encombrent fâcheusement en voyage?

Est-ce Barnabooth ou moi-même qui ai fait ce rêve d'épouser une Anglaise, pauvre danseuse de cafe-concert, mais qui ressemble à la lady Lilith de Dante-Gabriel Rossetti, et de la sortir de la misère pour l'éblouir de richesse et l'aveugler de bonheur? (Je n'ai jamais été riche, heureusement, mais si je l'avais été, j'aurais certainement pensé tout cela!) Avec Barnabooth, j'ai lavé les pieds d'une enfant perdue de Birmingham, et j'ai accompagné Gertie Hansker dans un bouge de Nice où elle a déchiré avec des ciseaux la cuisse d'une fille. Ah! Stendhal lui-même, si curieux, ne m'aurait pas entraîné si loin! Ce bourgeois de Grenoble, avec ses airs fanfarons, était au fond trop distingué. Comme je préfère le bouge de Nice ou la chambre meublée de Birmingham à la Scala de Milan. Avec Valery Larbaud, on a autre chose à faire que de voir des monuments et des musées. On est tout à fait humain.

Oui, avec lui, je suis autre chose qu'un touriste. J'emporte avec moi mes innombrables colis psychologiques; je ne laisse au logis aucune de mes petitesses (si utiles à qui souffre du vertige), aucune de mes bizarreries, aucun de mes plaisirs. C'est moi-même qui me déplace, et non la figure abstraite des classiques, ni le révolté byronien de 1830, ni l'apôtre chrétien de Tolstoï, ni l'esthète selon Ruskin. Ah! quelle délivrance

d'être débarrassé de ces fantoches plus encombrants encore que les valises en peau de porc, et de parler avec n'importe qui, et de faire n'importe quoi, et d'entrer n'importe où !

Plus encore qu'André Gide, Valery Larbaud nous entraîne vers la vie. La vie, avec André Gide, garde quelque chose d'abstrait ; il ne dit jamais à quel hôtel il descend ; ses joies même « celle d'alimenter sur soi de la vermine (1), » ont quelque chose de pur, d'immatériel. Jamais il n'achètera un affreux bibelot ; il a trop de goût et de réserve pour cela. Mais Barnabooth, — ou Larbaud, je ne sais plus, — naïf, avide, gourmand, dépensier, tendre, méfiant, curieux, ne sait plus très bien ce qui appartient au domaine de l'art et ce qui est du domaine de la vie ; il bouscule le tout et fait entrer l'un dans l'autre, pêle-mêle. Avec Larbaud, c'est chez Doney, à Florence (s'il n'est pas fermé), ou au Slavianski Bazar, à Moscou, que je m'attablerai et que je parlerai de Dieu en buvant un chianti épais et violacé ou de la vodka transparente comme la glace, et que j'apprendrai le secret de ces femmes étranges, sorties on ne sait d'où et disparues nul ne sait pourquoi :

Je la contemple, à travers les fleurs et les verres, et au delà des petits plats cuirassés de vermeil et d'argent. La plébéienne apprivoisée ; je considère

(1) *Les nourritures terrestres.*

ses grands membres forts et doux sous la soie ouverte de toutes parts et qui, humiliée, fait place à la peau de blonde et d'enfant, rose, luisante, pleine de fossettes. Les deux longs rayons bleus coulent vers les tempes, glissent au haut des joues, se relèvent vers moi et semblent chercher.

Je dis à Marika : « Nous arrivons. » Je voyais son visage et son torse presque nu, livides, avec des plaques d'ombre verte ; dans ma fatigue, dans l'odeur aigre de la cabine, elle m'inspirait une grande répugnance, et nulle pitié, et cela aussi était intéressant.

J'aurais pu, n'est-ce pas, déprécier la marchandise, mais l'Angiolina était vraiment admirable : vous savez, cette chair de lilas blanc avec des profondeurs de sépia brûlante vers la nuque, une de ces grandes créatures de flamme et d'ombre qui font penser aux anges guerriers. Et cela se passait devant elle, et elle écoutait nos paroles avec un haut dédain de princesse emmenée en esclavage. Dix fois, je fus sur le point de sortir quelques billets de ma poche et de les renvoyer tous chez eux. Mais les yeux de l'Angiolina !

Elle s'assit sur le bord du lit. Elle était vraiment d'une grande jeunesse, et sa vie, quelle qu'elle fût, ne l'avait pas marquée. Une de ces grandes blondes au teint un peu rouge, avec des yeux surpris, d'un vert limpide... Je me tirai assez bien de ce lavage de pieds.

Je suis flatté d'être vu, en compagnie de cette belle jeune femme châtaine, aussi haute que moi et

qui, à vingt-sept ans, n'a encore jamais porté un corset. Elle me montre aussitôt dans un grand sourire qu'elle a toutes ses dents, et elle me donne la mesure de sa force dans une poignée de main vigoureuse.

Voilà de beaux portraits de femmes, et voilà quelques-uns des vrais sentiments qui accompagnent l'amour chez un homme : désir, dégoût, admiration, pitié, vanité (il en est tant d'autres) ! Mais voyez-vous un des plus rares mérites de Valery Larbaud? « Poésie et vérité », disait Gœthe. Je ne crois pas qu'aucun auteur ait doué d'autant de poésie un sens aussi quotidien, aussi trivial de la réalité. Barnabooth seul a pu appeler *Borborygmes* et *Déjections* ses poésies, sans qu'elles cessent un moment d'être de la poésie.

Et cette poésie elle-même est cosmopolite. Il y a du Walt Whitman en elle, — dirai-je que c'est du Walt Whitman de Ritz ? Mais j'ai peur de faire une épigramme et rien n'est plus loin de ma pensée.

Oui, cette connaissance à la fois intellectuelle et matérielle de l'Europe, ce déracinement perpétuel, ces amitiés nouées à tous les coins du monde, cette habitude de considérer l'univers comme un répertoire d'adresses et de renseignements, où l'étude de Samuel Butler voisine avec la camaraderie de Ramon Gomez de la Serna et de James Joyce, la recette

d'un plat russe avec une référence bibliographique, voilà bien une chose de notre temps. Ajoutons que c'est une des choses les plus passionnantes de notre temps. Vraiment, quand on lit Larbaud, au lieu de restreindre, de diminuer sa vie, on a l'impression de l'augmenter, de l'élargir. On donne asile à tous les hôtes qui se pressent en nous. On gagne en intelligence, mais on gagne aussi en humanité. De combien d'écrivains pourrait-on en dire autant?

« LE PÈRE HUMILIÉ »

La nouvelle œuvre dramatique de Paul Claudel, *le Père humilié*, est une des plus belles, des plus pures et des plus parfaites qu'il ait écrites. Elle va évidemment moins loin que *l'Annonce faite à Marie* dans l'amour divin ou que *Partage de midi* dans l'amour humain, mais elle a un caractère d'humanité qui la rend peut-être plus accessible au voyageur moyen que ces deux hautes cimes de la pensée claudélienne. En tout cas, comme dans ces drames, elle a un caractère si pathétique qu'on ne peut la lire sans se sentir exalté et bouleversé à la fois et entraîné dans un monde de pensées et d'émotions plus puissant que celui auquel nous sommes habitués.

Il est difficile de raconter une pièce de Claudel, car elle se meut sur plusieurs plans à la fois et toute analyse l'ébranche, la diminue. Il faut dont la résumer le plus banalement possible.

En 1869, le comte de Coûfontaine, fils de ce baron Turelure qui est le principal personnage de *l'Otage*, comme l'on sait, est ambassadeur à Rome, où il travaille secrètement contre le pape Pie IX. Il a épousé une juive et il a d'elle une fille admirable, mais aveugle, Pensée. Cette Pensée devient amoureuse d'un neveu du pape, Orian de Homodarmes, tandis qu'elle est aimée elle-même par son frère Orso.

Orian vient se faire l'ambassadeur d'Orso auprès de Mlle de Coûfontaine, mais elle lui laisse comprendre qu'elle l'aime elle-même et il s'abandonne également à l'amour qui l'envahit.

A la suite de cette scène, les deux frères luttent de générosité, chacun voulant donner Pensée à l'autre. Ils demandent conseil à leur vieil oncle, le pape, en ce moment accablé de chagrin. Et lui-même conseille à Orian, qui, d'ailleurs, voulait entrer dans les ordres, de renoncer à Pensée. Orian s'en va donc, et Orso devient le fiancé officiel de la fille de l'ambassadeur.

Mais en 1870, le pape vaincu, Orian et Orso s'engagent dans les armées françaises. Orso organise un dernier rendez-vous pour faire rencontrer Orian et Pensée Leur amour mutuel éclate de nouveau. Et nous apprenons au dernier acte que Pensée s'est donnée, ce même jour, à Orian et qu'elle est enceinte

de lui. Il se bat en France ; elle attend de ses nouvelles. Mais ce n'est pas Orian qui revient, c'est Orso. Orian est mort, et Orso vient demander à Pensée de l'épouser, afin que le fils d'Orian ait un père devant la loi.

Voilà la charpente nue, voilà la simple armature sur laquelle s'élancent, jaillissent les plus magnifiques fleurs. Pour comprendre maintenant la richesse de ce drame, il faut savoir sur combien de plans il se joue. Car il est non seulement psychologique, mais religieux, puisque Pensée est juive en partie et Orian fervemment catholique, mais politique, puisque les Coûfontaine sont à Rome afin de détrôner ce pape pour lequel se battent les Homodarmes, mais métaphysique, car l'aveugle Pensée cherche dans l'amour cette lumière libératrice qu'Orian sait bien qu'il ne trouvera que dans la joie divine. Et le dialogue enlace, entremêle ces quatre thèmes dans un foisonnement de phrases admirables, toutes chargées de philosophie et de poésie, dans un déroulement luxuriant de périodes lyriques si éblouissantes, si drues qu'on les voit partir devant son esprit avec cette stupeur admirative que l'on éprouve dans les feux d'artifice, devant le jaillissement ininterrompu des plus belles fusées !

Et qui lira mon compte rendu et le livre s'étonnera de voir que j'ai si peu parlé de ce qui en fait peut-être le sujet essentiel : ce

désir de Dieu qui aiguillonne Orian et pour lequel Pensée est un obstacle, ce besoin de Dieu dans lequel il veut faire entrer son amour pour Pensée.

Mais cette œuvre ouvre tant et tant de perspectives qu'on ne peut les embrasser toutes d'un seul coup d'œil. Je ne me flatte pas d'ailleurs de l'avoir entièrement comprise. Ce n'est pas qu'elle soit obscure, au sens puéril que nous attachons à ce mot, mais elle est dense et pleine de sens et ne se révèle pas tout de suite. Nous avons fait, en effet, de la clarté d'une œuvre le synonyme de la paresse de notre esprit. Nos grandes œuvres classiques ne sont pas claires comme nous croyons qu'elles le sont. Tout ce qui, aujourd'hui, ne se lit pas très vite et avec une faible attention, paraît aussitôt obscur, compliqué, ennuyeux. Et nous entendons, par contre, louer sans réserves la clarté de livres complètement vides, sans science ni connaissance, et dont l'évidence absolue, le manque de dessous psychologiques et moraux sont fastidieux jusqu'à l'écœurement. Apprenons donc à lire mieux et ne devenons pas des primaires pour qui tout doit être vulgarisation. L'œuvre de Claudel paraît obscure et l'est parfois, mais, comme les œuvres fortes, elle paraîtra lumineuse et toujours riche dans cinquante ou cent ans, alors que tant d'ouvrages clairs ne seront pas lus davantage

qu'on ne lit aujourd'hui les *clairs* romans de Méry, — ou qu'on n'écoute les *claires* comédies de Barrière et de Capendu ! Les mentors de l'esprit classique sont plus dangereux que les pires extrémistes, car, si on les avait écoutés, notre littérature serait morte depuis plus d'un siècle ou recommencerait éternellement les fables de Florian, les tragédies de Luce de Lancival ou les odes de Jean-Baptiste Rousseau.

Si je m'attarde à ces questions, c'est qu'il faut y revenir souvent. Nous vivons dans une époque dangereuse pour l'avenir de nos lettres ; l'esprit du vieux Nisard renaît partout, aidé par ce préjugé courant qui veut que ce qui est le plus français soit toujours le plus facile, comme si Rabelais, Pascal, ou Racine, le plus profond des psychologues, étaient faciles, comme si l'esprit de nos vrais classiques n'était pas avant tout fait de la magnifique condensation de leurs innombrables expériences, et non dans cette modération ordonnée que l'on vante sans cesse partout et grâce à laquelle on ne ferait plus aucune différence entre Molière et Sedaine !

* * *

Il y a dans *le Père humilié* les deux plus belles scènes d'amour que Claudel ait écrites depuis cette grande scène de *Partage*

de midi, la plus magnifique que je sache après celles de Shakespeare. Jamais le besoin de se donner et de se fondre dans un être unique n'a trouvé de tels accents. Écoutez parler l'aveugle Pensée :

— Ami, comment avez-vous pu vous tromper ainsi, et croire que vous pourriez être quelque part où je ne sois pas?

On dit qu'il n'y a pas d'âme qui ait été faite ailleurs que dans une vue et dans un rapport mystérieusement avec d'autres.

Mais nous deux, c'est plus que cela encore, toi à mesure que tu parles, j'existe, une même chose répondante entre ces deux personnes.

Quand on vous préparait, Orian, je pense qu'il restait un peu de la substance qui avait été disposée en vous, *et c'est de cela que vous manquez et que je fus faite.*

Et pour qu'elle fût capable de retrouver la vôtre, pour qu'aucun prestige ne l'égarât, pauvre âme, pour que son chemin fût sûr.

Pour que ce qui était à vous seul vous fût entièrement conservé.

C'est pour cela sans doute que mes yeux furent clos.

L'admirable, chez Claudel, c'est que chaque être, chaque situation sont exprimés complètement, totalement épuisés ; on en touche jusqu'au noyau. Jamais de ces demi-soupirs, de ces vagues aperçus, de ces tâtonnements des autres écrivains. Avec lui, on

est tranquille : tout ce qui humainement pourra être dit, il le dira. Et chacun de ses personnages est cependant une personnalité absolue, complexe, formidable ; de là, la belle richesse de son langage et, parfois, ce qu'il a de déroutant ; ce personnage, en effet, constamment fait allusion à tout ce monde qu'il porte en lui, que nous ne connaissons que progressivement et qui le rend si vaste.

Toute la première partie de l'acte II, dans *le Père humilié*, est faite d'un dialogue entre le pape et son confesseur, un humble frère mineur, qui est d'une beauté incomparable. On ne peut pas supposer que Pie IX, à la veille de la perte de ses États, ait prononcé d'autres paroles, si grandes et si pures, et toutes chargées de sa responsabilité formidable, comme écrasées de pauvre tristesse humaine. Seul, Shakespeare, a-t-on dit, a su faire parler les rois ; seul, Paul Claudel aura su faire parler les papes.

Et que d'images de grand poète, à tout instant, de ces images qui sillonnent et éclairent le texte comme les éclairs font une nuit d'orage ! Il y a entre autres, page 134, un morceau sur le papillon... Mais je ne peux tout citer !

Le Père humilié nous prouve une fois de plus que Paul Claudel est un de nos plus grands écrivains.

LE CANADA, LE PÉRIGORD ET LA VENDÉE

J'aimerais que l'on publiât, un jour, une géographie romanesque de la France : je veux dire que l'on isolât chez beaucoup de nos auteurs les parties relatives à telle ou telle province et que l'on réunît le tout. On aurait ainsi le plus beau monument élevé à la gloire de notre pays, car il n'est guère d'écrivain qui n'ait consacré quelques pages émues — souvent les plus belles et les plus durables de son œuvre — au coin de terre où il a grandi ou à celui qu'il a adopté. On pourrait dire que le dix-neuvième siècle tout entier s'est donné à ce labeur, car, à la suite de Rousseau, chacun a pris pour tâche de faire entrer dans ses écrits les horizons qui lui étaient familiers, au lieu de s'en tenir à cette sorte de lieu abstrait où évoluaient jusque-là les personnages du roman tout autant que les héros de tragédie.

Il me suffit d'évoquer nos vieilles provinces pour voir aussitôt paraître les romanciers et

les poètes qui ont chanté, non seulement la terre, les villes, les rivières, les arbres, mais encore les mœurs, les caractères et même certains usages qui, parfois, prennent à nos yeux un aspect de choses démodées et déjà presque historiques.

N'avons-nous pas pour nous présenter la Normandie, Gustave Flaubert, Maupassant, Octave Mirbeau, Albert Sorel, Barbey d'Aurevilly, André Gide? La Bretagne a pour hérauts Mme de Sévigné, Chateaubriand, Brizeux, Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Renan, Tristan Corbière, Anatole Le Braz, Charles Le Goffic, Savignon, Charles Géniaux, André Chevrillon (1).

Si nous passons en Touraine, voici l'énorme Balzac, voici Jules Lemaître, et René Boylesve. Avec Balzac, nous connaissons non seulement la Touraine, mais Issoudun, Alençon, Provins, Angoulême, Guérande, Douai, Bordeaux, que sais-je encore? De même, Pierre Loti nous apporte Rochefort, la Bretagne, la Provence, le pays basque, et Paul Bourget, l'Auvergne et la Provence également. L'Auvergne a Jean Ajalbert et le Perche, Octave Feuillet; le Limousin, Jean de La Fontaine et les Tharaud. Gérard de Nerval a illustré le Valois; Lamartine et

(1) Il faut maintenant ajouter à cette liste *la Brière*, grâce à son « importateur, » M. Alphonse de Châteaubriant.

Brillat-Savarin, le Bugey ; Ferdinand Fabre, les Cévennes ; Léon Cladel, le Quercy. En Provence, il y a presse ; Mistral, Aubanel, Roumanille, Alphonse Daudet, Zola, Méry, Paul Arène, Jean Aicard, Saint-Pol-Roux, Francis de Miomandre, Jean Lorrain, E. Melchior de Vogüé, Jean Lombard, Emmanuel Signoret, Gasquet, Claude Farrère, Albert Erlande, Gilbert de Voisins, Lucien Rolmer, Souchon, Émile Sicard. De même, en Gascogne et dans le Béarn, avec Montaigne, Montesquieu, Marcel Prévost, Georges Beaume, Emmanuel Delbousquet, Francis Jammes, P.-J. Toulet, Jean Viollis, Mauriac, Lafargue. Nous avons l'Albigeois, d'Édouard Estaunié ; le Dauphiné, de Stendhal ; la Saintonge, de Fromentin ; le Lyonnais, d'Émile Baumann ; le Jura, de Victor Cherbuliez ; le Bourbonnais, d'Émile Guillaumin, de Charles-Louis Philippe et de Jean Giraudoux ; la Corse, de Mérimée ; la Lorraine, de Barrès, de Louis Bertrand et d'Émile Moselly ; l'Alsace, d'Erckmann-Chatrian, de René Bazin, de Lichtenberger, d'Édouard Schuré ; la Bourgogne, du président de Brosses et de Roupnel ; le Berry, de George Sand et de Maurice Rollinat ; la Savoie, d'Henry Bordeaux ; l'Artois, de Paul Adam et d'Antony Blondel ; les Ardennes, d'Henri Davignon. Il faudrait plusieurs volumes pour recueillir toutes les pages consacrées à Paris, depuis Rabelais jusqu'à

Lavedan et Jules Romains. Et pour Versailles, n'aurait-on pas Henri de Régnier ; pour Chantilly, Marcel Boulenger ; Jean-Louis Vaudoyer, pour Jouy-en-Josas ; les Goncourt, pour Fontainebleau? En vérité, ce serait un joli cadeau à faire aux Français que de leur offrir ce portrait de leur pays signé par tant d'écrivains qui l'ont aimé, et non seulement abstraitement, dans son entité formidable et philosophique, mais pour ainsi dire pierre à pierre, arbre à arbre, visage par visage !

*
* *

Nous aurions pu continuer cette énumération en montrant de même les livres dédiés à nos colonies depuis une vingtaine d'années et qui étendent jusqu'au delà des océans l'image concrète de notre patrie ; mais il faut se borner.

Une contrée cependant eût été absente de cette géographie, une contrée qui ne nous appartient pas, il est vrai, mais où l'on parle notre langue, où l'on nous aime, où l'on se considère à juste titre comme du même sang que nous, une contrée enfin où l'on retrouve par certains côtés la France du dix-septième et du dix-huitième siècles, plus que dans la France actuelle. Lointain, mystérieux, peu fréquenté des voyageurs, comme protégé d'eux par un cercle de glaces, le Canada sem-

blait avoir échappé jusqu'ici à cette gigantesque enquête morale, ethnique et romanesque, qui a été l'œuvre des hommes de notre temps ; aussi ne savions-nous pas plus ce qui s'y passait que dans Mars ou Vénus. Il n'en est plus de même aujourd'hui, et c'est tant mieux ! Car nous avons à la fois un très beau livre de plus et un admirable portrait de ce rude et vieux pays français.

Maria Chapdelaine, de Louis Hémon, est en effet l'histoire d'une jeune fille qui vit avec les siens dans un des coins les plus retirés et les plus sauvages du Canada : histoire sobre et simple, s'il en fut, presque tragique, mais d'un tragique si sourd, si intérieur qu'il est à peine visible ; histoire rude et naïve de paysans, qui pourrait être comme tant d'autres une berquinade déguisée ou quelque noir tableau calomniateur et qui cependant laisse apercevoir dans les âmes qu'elle nous montre quelque chose de ce délicat héroïsme qui est celui de Racine ou de Mme de La Fayette. Le grand mérite de Louis Hémon aura été justement de nous révéler le caractère de ces durs cultivateurs dans ce qu'ils ont gardé de plus français et de nous toucher par ces attaches mystérieuses qui réunissent notre sensibilité à la leur.

J'ai dit que l'histoire de Maria Chapdelaine était simple ; oyez plutôt : elle habite en pleine forêt, loin de toute ville, avec sa

famille et un domestique ; comme distraction, il y a de loin en loin, le soir, la visite d'un unique voisin, Eutrope Gagnon, qui vit, lui, complètement seul et qui est, sans le dire, amoureux de la jeune fille.

Il faut lire le petit roman de Louis Hémon pour se rendre compte de ce qu'est la vie au nord du Canada : huit mois d'hivernage absolu, — et quel hivernage ! — puis un printemps fulgurant, aussitôt suivi d'un été torride, écrasant, où il faut se défendre contre la canicule, les maringouins, les mouches noires. Et dès octobre, la neige !

Or, un printemps, au retour d'un séjour dans une ville, à Sainte-Périne (tous ces noms canadiens sont émouvants et rafraîchissants comme une vieille chanson d'ici), Maria Chapdelaine rencontre, à la sortie de l'église, un beau garçon qu'elle a autrefois connu tout enfant, François Paradis, et elle est vaguement troublée. Ce printemps rapide et bousculant la révèle en partie à elle-même et elle rêve confusément à lui. Peu après, François Paradis vient passer une soirée chez ses parents en remontant vers le nord pour trafiquer avec les sauvages et quand il en redescend, il s'arrête de nouveau. Le lendemain, on va cueillir des bleuets, qui sont les myrtilles du Canada. François et Maria font leur récolte ensemble, et quand elle est finie, ils s'asseyent côte à côte.

Et voici l'unique scène d'amour du livre, adorable de fraîcheur et de naturel :

— Je vais descendre à Grand'Mère la semaine prochaine, dit-il à mi-voix, pour travailler sur l'écluse à bois. Mais je ne prendrai pas un coup (1). Maria, pas un seul !

Il hésita un peu et demanda abruptement, les yeux à terre :

— Peut-être vous a-t-on dit quelque chose contre moi?

— Non.

— C'est vrai que j'avais coutume de prendre un coup pas mal, quand je revenais des chantiers et de la drave ; mais c'est fini. Voyez-vous, quand un garçon a passé six mois dans le bois à travailler fort et à avoir de la misère et jamais de plaisir, et qu'il arrive à la Tuque ou à Jonquières avec toute la paye de l'hiver dans sa poche, c'est quasiment toujours que la tête lui tourne un peu : il fait de la dépense et il se met chaud, des fois... Mais c'est fini.

Et c'est vrai aussi que je sacrais un peu. A vivre tout le temps avec des hommes « rough » dans le bois ou sur les rivières, on s'accoutume à ça. Il y a eu un temps que je sacrais pas mal, et M. le curé Tremblay m'a disputé une fois parce que j'avais dit devant lui que je n'avais pas peur du diable. Mais c'est fini, Maria. Je vais travailler tout l'été à deux piastres et demie par jour et je mettrai de l'argent de côté, certain. Et à l'automne, je suis sûr de trouver une « jole » comme foreman dans un chantier, avec de « grosses » gages. Au printemps prochain, j'au-

(1) *Prendre un coup*, c'est se griser, bien entendu.

rai plus de cinq cents piastres de sauvées, claires, et je reviendrai.

Il hésita encore et la question qu'il allait poser changea sur ses lèvres.

— Vous serez encore « icitte »... au printemps prochain?

— Oui.

Et après cette simple question et sa plus simple réponse, ils se turent et restèrent longtemps ainsi, muets et solennels, parce qu'ils avaient échangé leurs serments.

Une fois François parti, Maria recommence de rêver et de l'attendre doucement. Ce que sont les rêves de cette jeune paysanne, Louis Hémon l'a exprimé avec un rare bonheur ; il en montre à la fois la suavité, la force et aussi l'extrême limitation.

Autrefois, cette attente dans la nuit, écrit-il, n'était qu'un demi-assoupissement, et elle ne cessait de souhaiter que la cuisson (*du pain*) achevée lui permît le sommeil ; depuis que François Paradis avait passé, la longue veille hebdomadaire lui était plaisante et douce, parce qu'elle pouvait penser à lui et à elle-même sans que rien vînt interrompre le cours des choses heureuses qu'elle imaginait. Elles étaient infiniment simples, ces choses, et n'allaient guère loin. Il reviendrait au printemps ; ce retour, le plaisir de le revoir, les mots qu'il lui dirait quand ils se trouveraient seuls de nouveau, les premiers gestes d'amour qui les joindraient, il était déjà difficile à Maria de se figurer clairement comment tout cela pourrait arriver.

Mais le soir du jour de l'An, Eutrope Gagnon vient passer la soirée chez les Chapdelaine et il apporte de mauvaises nouvelles : François Paradis, qui travaillait dans un chantier, a voulu revenir au lac Saint-Jean (sans doute pour passer les fêtes avec sa fiancée) ; il a été surpris par une tempête dans les bois, s'est perdu et personne ne l'a revu, depuis, ni ne le reverra, car on ne revient jamais, quand on s'est perdu en plein hiver dans le bois canadien.

Et Maria Chapdelaine n'a plus que sa simple et forte religion pour l'aider à lutter contre sa douleur.

Les mois passent, et un jour, un autre homme lui parle d'amour, et celui-là avec plus d'éloquence, mais moins de persuasion. Il s'appelle Lorenzo Surprenant, et il travaille aux États-Unis, dont il décrit les douceurs à Maria avec tant de séduction qu'elle en est vaguement tentée. En même temps, elle s'est prise de haine pour ce pays âpre et sauvage qui lui a tué son fiancé. Elle est sage et raisonnable, elle sait qu'elle ne peut pas pleurer toute sa vie un fiancé qu'elle a vu trois fois, et cette vie libre et heureuse des « États » l'attire. Cependant, elle ne dit pas oui à Lorenzo Surprenant, pas plus qu'à Eutrope Gagnon, qui n'a, lui, qu'à lui offrir la même vie austère et désolée qu'elle mène chez elle. Au fond, cependant, elle est pres-

que décidée à épouser Surprenant. Et elle l'épouserait, je pense, si la mère Chapdelaine ne mourait, d'une maladie mystérieuse que personne dans les environs n'est assez savant pour diagnostiquer. Et quand elle a disparu, le père Chapdelaine raconte à sa fille quelle femme admirable, forte, énergique et dévouée a été son épouse.

« Comme on connaît mal les gens », songe-t-elle.

Alors elle entre dans une vague et douce méditation ; la terre de Québec, obscurément, l'incite à demeurer ; là-bas, il n'y a qu'étrangers, noms anglais, mœurs inconnues, « et de petites filles se prenant par la main pour danser une ronde et entonnant une chanson que l'on ne comprenait pas... ».

Et quand Eutrope Gagnon vient lui demander une réponse, Maria lui dit :

— Oui... Si vous voulez, je vous marierai comme vous m'avez demandé, le printemps d'après ce printemps-ci, quand les hommes reviendront du bois pour les semailles.

Tel est ce livre, beau d'une beauté classique. On a prononcé à son sujet le mot de chef-d'œuvre, et pour une fois, ce mot est à sa place. *Maria Chapdelaine* est un chef-d'œuvre par la densité du récit, l'intensité de l'atmosphère morale qui s'est formée autour de ses personnages et aussi par cette

forme pure, réservée, comme silencieuse, qui exprime à la fois leur existence la plus extérieure et leur vie la plus secrète.

Il y a d'admirables morceaux, comme la traversée, la nuit, d'une rivière gelée, le défrichement d'un bois, la moisson, la mort de Mme Chapdelaine ; mais la vraie beauté du livre est dans Maria Chapdelaine ; tout tourne autour de cette figure muette et expressive, qui fait penser à la fois à une Vierge de bois sculpté du treizième siècle et à une de ces héroïnes de George Eliot qui révèlent une âme si riche à travers une totale pureté. Elle remplit en quelque sorte le roman de sa douceur, de sa patience démesurée ; elle en forme l'unité et lui donne son sens profond.

La seule erreur de ce livre serait, il me semble, cette page lyrique dans laquelle soudain la terre de Québec se met à parler à l'oreille de Maria ; subitement, on a un léger malaise ; dans ce livre si délicat, si ferme, si honnête, on a l'impression d'un artifice littéraire. Et cette page est d'ailleurs fort belle en soi, mais on se dit que George Eliot n'aurait pas commis cette erreur. Seulement, Louis Hémon, en bon écrivain latin, n'a pas pu se retenir de glisser ici un morceau d'éloquence. Je reconnais d'ailleurs que ce morceau d'éloquence, très émouvant pour nous, forme une sorte de « moralité », et que

pour beaucoup de lecteurs, il doit rendre ce livre encore plus beau. N'importe, j'aurais préféré que ce roman conservât jusqu'au bout son extraordinaire réserve et n'en appelât pas avec autant de véhémence à nos sentiments nationaux ! Nous sommes déjà si émus, si touchés de trouver nos idées, nos vieilles coutumes chez ces lointains parents d'outre-mer et, dans leur bouche, le langage à la fois déformé et authentique de nos paysans à nous, avec des tournures et une verdeur que la plupart ignorent aujourd'hui et dont l'honnête gravité nous serre le cœur et nous enchante !

On sait peu de chose de ce Louis Hémon. Il ne semble pas avoir été très intime avec sa famille, qu'il quitta assez jeune. Il passa d'abord à Londres sur qui il a écrit aussi un remarquable ouvrage, qui doit paraître chez Bernard Grasset, puis au Canada où il travailla dans une ferme, pareille à celle des Chapdelaine. Il en envoya au *Temps* ces manuscrits qui furent jugés si remarquables qu'ils parurent aussitôt. Peu après, Louis Hémon disparaissait dans un accident mystérieux ; s'étant égaré, une nuit, avec un de ses camarades, il fut surpris par le passage d'une locomotive et broyé par elle. En quelque sorte, la fin de Louis Hémon rappelle celle de François Paradis, son héros, qui mourut pour *s'être écarté*, comme l'on dit

dans le simple et véridique parler canadien.

Qu'eût fait Louis Hémon, si un malheur semblable ne lui fût pas arrivé? Quand on songe à la sûreté, à la maturité de son talent, on se dit qu'il eût été légitime d'attendre de lui les plus belles réalisations et on se désole du stupide accident qui nous en a privés. Mais peut-être la nature, prévoyant la fin précoce de certains de ses enfants, leur accorde-t-elle de dépenser, dès leur début, cette perfection que d'autres n'acquièrent que par le travail de toute une vie. Ainsi s'expliquerait l'extraordinaire équilibre spontané d'un Maupassant, d'un Louis Hémon. Cependant, il ne faut pas se dissimuler que cette théorie est trop séduisante pour être vraie. On ne voit guère que la nature montre une telle prévoyance, ni une telle divination. Aimons donc *Maria Chapdelaine* sans essayer de comprendre le pourquoi d'une réussite aussi rare.

*
* *

Dans la liste de romanciers que je dressais plus haut, j'ai omis le nom d'Eugène Le Roy, qui a écrit sur le Périgord des livres estimés, mais qui ne sont peut-être pas suffisamment connus, *le Moulin du Frau*, *Jacquou le Croquant*, *l'Ennemi de la mort*, *les*

Gens d'Auberoque. Un nouvel éditeur, M. Rieder, qui vient de commencer une intéressante collection de prosateurs contemporains, où il a paru d'intéressants ouvrages (notamment ceux de MM. Henri Hertz et André Baillon), a publié un roman posthume d'Eugène Le Roy, *Mademoiselle de la Ralphie.*

C'est un livre curieux et puissant, dont le plus grand attrait, comme dans tous les romans du même auteur, est de nous dépeindre la vie et les paysages du Périgord. Celui-ci se passe vers 1850 et contient un grand nombre de traits qui intéresseront plus tard les historiens de nos mœurs. Cette étude provinciale est extrêmement attachante et met en relief des personnages de second plan, d'un type amusant et bien défini. Pour le roman lui-même, il est difficile à analyser ; au fond, c'est un sujet de George Sand, — du George Sand de la seconde manière, celui des romans socialistes. On y voit une jeune fille de l'aristocratie, arrière-petite-fille de Louis XV, extrêmement orgueilleuse et infatuée de son nom, s'y éprendre d'un ancien domestique à elle, devenu par son intelligence et son travail clerc de notaire d'abord, puis officier de l'armée d'Afrique. Cet héroïque enfant du peuple semble entièrement sorti de *Mauprat* ou du *Compagnon du tour de France.* Il s'ex-

prime comme les ouvriers beaux parleurs de George Sand, il a leur foi républicaine, leur noble égalitarisme et leur anticléricalisme vieillot ! Mais Eugène Le Roy n'est pas uniquement un élève de l'auteur de *Jacques*, il a subi aussi l'influence de l'école de Médan, et la seconde partie de son sujet est entièrement physiologique. On comprendra que je n'insiste pas davantage là-dessus. La manière dont ce problème-là est traité rend, dans l'ensemble, ce roman pénible et poussé au noir ; certaines scènes en sont franchement désagréables. Ce curieux mélange de George Sand et de Camille Lemonnier ne serait pas tolérable, si l'auteur n'avait cimenté l'ensemble avec son âme périgourdine. Mais tout paraît naturel, tout paraît simple dans le décor sauvage et grandiose de son pays ; les êtres qu'il nous dépeint semblent si près de la nature qu'on ne s'étonne guère de leur violence, de la brutalité de leurs passions. Puis, l'époque où ils sont situés les éloigne de nous ; nous nous persuadons aisément qu'en soixante-dix ans, nous avons acquis plus de délicatesse et de contrôle sur nos instincts, et, entraînés par l'amour de l'auteur pour tout ce qui touche à sa province, nous nous étonnons moins de l'audace de ses peintures.

D'ailleurs, si Damase Vital est artificiel et littéraire, si cet autodidacte nous agace un

peu par sa perfection, il faut reconnaître que Mlle de la Ralphie est remarquablement bien venue. Dans son orgueil et dans le déchaînement de ses vices, elle forme un caractère remarquablement bien tracé, dont on suit le dessin avec intérêt et qui inspire une grande estime pour l'auteur qui a su le suivre aussi rigoureusement. Déjà ancien, ce livre a déjà suffisamment vieilli pour qu'on puisse le juger d'après sa date et reconnaître avec équité qu'il saura se défendre contre le temps.

*
* *

Après le Canada et le Périgord, la Vendée ou plutôt le Bocage, cette région de pâturages et de landes qui comprend les arrondissements de Bressuire et de Parthenay et s'étend dans la direction de Niort... C'est M. Ernest Pérochon qui nous y conduit avec *les Creux-de-Maisons*. Mais alors que Louis Hémon et Eugène Le Roy multiplient les traits de mœurs canadiennes ou périgourdines, M. Pérochon semble les éviter. En dehors d'une description de foire et d'un récit de noces, rien dans son livre n'a un caractère très régionaliste ; la plus grande partie de son ouvrage pourrait se passer aussi bien dans la Brie ou dans le Nivernais. Je crois que

c'est un défaut ; des romans de ce type ne sont jamais assez pittoresques ; c'est une loi du genre, et une loi heureuse, car beaucoup d'entre eux conservent souvent ainsi une vie qui leur vient de leurs particularités ethniques, alors que leurs qualités littéraires se sont évaporées. Les romans paysans ne gagnent pas beaucoup à être trop généraux, à l'inverse des romans psychologiques ; car la vie des paysans ayant déjà par elle-même ce caractère général, il est nécessaire d'en diversifier autant que possible les détails extérieurs.

Les Creux-de-Maisons est construit sur le modèle des récits naturalistes ; c'est l'histoire d'un lent enlisement. On voit que ce genre de livres, dont le modèle a été donné une fois pour toutes par *Madame Bovary* et par *l'Assommoir*, rencontre encore des partisans. *Les Creux-de-Maisons*, c'est l'enlisement par la misère. Séverin, qui est valet de ferme, voit à chaque nouvel enfant qui lui vient sa détresse augmenter. Il perd sa femme, sa fille, tout orgueil, toute dignité, à la fin même, son honnêteté. D'un paysan courageux, loyal et vif, la vie fait une épave. De beaux morceaux, — les amours de Séverin et de Delphine, le portrait de leur fille Bas-Bleu, le chapitre des cloches, — aèrent ce livre gris et lent, écrit dans une langue simple et précise, mais vigoureuse.

Tout de même, on ne peut manquer de s'étonner que ceux de nos romanciers qui touchent à la terre nous présentent des paysans à ce point privés d'existence morale. Le vide de leur vie intérieure et de leurs conversations nous étonne toujours. Autrefois, cela nous semblait tout naturel, et nous supposions que nos paysans étaient aussi animaux que les écrivains les faisaient. Mais depuis, il y a eu la guerre ; nous avons tous approché des paysans ; et nous savons maintenant quels trésors de sensibilité, d'imagination, de finesse il peut y avoir en eux ; nous savons combien leur conversation peut être vive, variée et comique. Nous nous sommes dit alors qu'il y avait aussi en France des paysans à l'âme ardente et compliquée, comme ceux que nous ont montrés Émily Brontë, Thomas Hardy et Mrs Edith Wharton. Je dois avouer cependant que je trouve dans *les Creux-de-Maisons* une tentative de ce genre (voir la remarquable scène entre Séverin et sa belle-mère, au sujet d'une poule volée), mais ce n'est qu'un essai, et l'ensemble du livre se traîne dans cette morose conviction, qui est celle de tous les romans de ce genre. M. Pérochon me répondra là-dessus qu'il observe les gens de son pays et qu'ils sont tels ; je n'en suis pas sûr, puisque lui-même cherche à s'en évader. J'ajoute que l'art véritable du

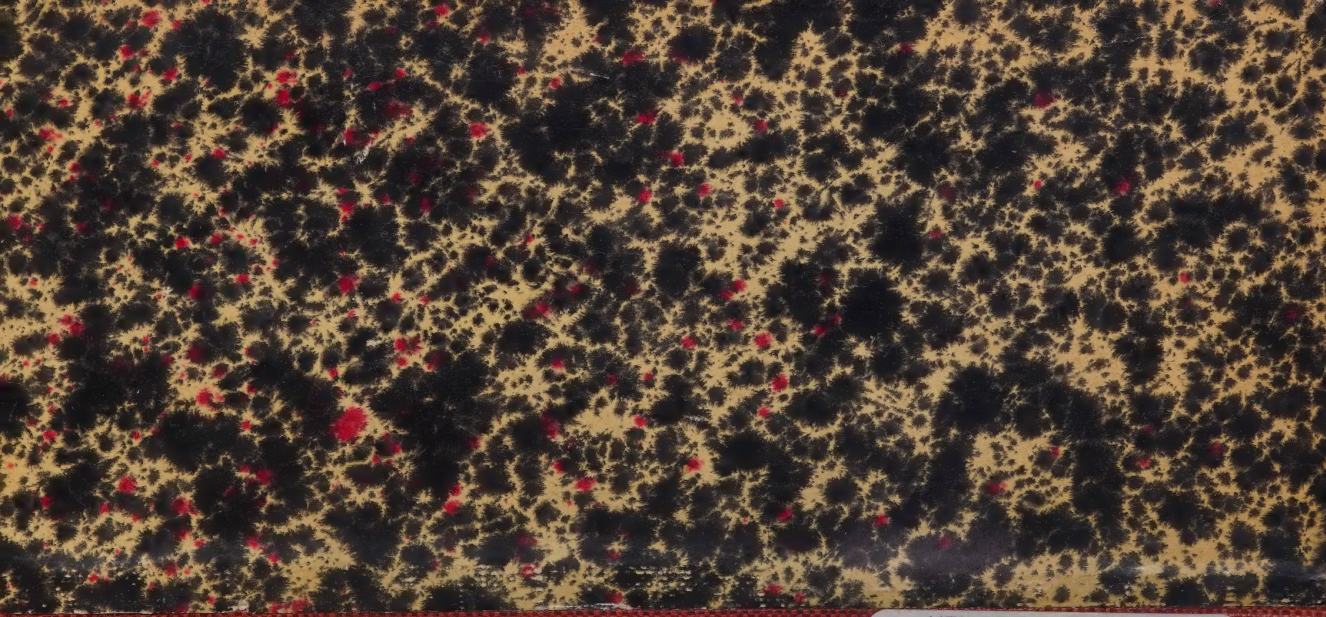
romancier consiste à « voir profond » ; si ses personnages sont creux, c'est toujours sa faute ; il y a tout dans l'être humain ; le difficile, c'est de le distinguer d'abord, et encore plus de nous le suggérer.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE	I
Note sur *Tartuffe*	1
Le centenaire de Charles Baudelaire	11
Préface à *la Double Méprise*	31
Le centenaire de Maurice de Guérin	51
Théodore de Banville	57
Les derniers romans de Paul Bourget	67
Histoires incertaines	93
Note sur Henri Bergson	101
La découverte de l'enfant	107
La fantaisie et le roman	115
Élémir Bourges et *la Nef*	131
L'œuvre de Marcel Proust	149
Sur la psychologie de Marcel Proust	161
Deux notes sur *Sodome et Gomorrhe*	179
Esquisse d'après Jean Giraudoux	195
Paul Valéry, romancier	211
Valery Larbaud, voyageur	219
Le Père humilié	231
Le Canada, le Périgord et la Vendée	239

PARIS. TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 29331.



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 30 27 12 005 7